ثروت عكاشه

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

٢

دار الشروق

ثروت عكاشه

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

دار الشروق

هــــذا الكتــــاب

جولة بين عدد من كتب الرحلات ولوحات الفنانين الأوربيين والأمريكيّين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، تتناول نماذج من انطباعات الرّحالة والفنانين والأدباء الفرنسيين والإنجليز عن مصر والمصريين، قد يحمل بعضها مودّة صافية وقد يزخر البعض الآخر بنقدٍ لاذع أو تشهير ماكر أو تحريض سافر. فلا بأس من أن يعرف القارئ المصرى والعربى ما قيل فيه من مدح وما قيل فيه قَدْحٍ. وليس كل ما قيل من ذم يخلو من تحامل. والقارئ وهو يطالع هذا أو ذاك قادر على التمييز بين ما هو حق وما هو باطل.

والكتاب بمجلّديه يعرض جملة من أبدع اللوحات ذات الأهمية التى صوّرها أو رسمها الفنانون الفرنسيون والإنجليز والأوربيون ممن زاروا مصر فى القرن التاسع عشر وانفعلوا بمجتمعها وأهلها وآثارها، وخاصة ما فيه إشارة إلى ما جاء على ألسنة الرحّالة والأدباء من وصفهم لأشياء أو ذِكْرهم لعادات، حتى يتسنّى للقارئ أن يربط بين ما جاء مصوَّرا وما جاء مدوّنًا. ومن هذه اللوحات ما هو بالألوان المائية، ومنها ما هو تصوير زيتيّ، ومنها ما هو بتقنية حفر الرسوم على الحجر وغيره، ومنها ما هو تسجيل فوتوغرافي حين اختُرعت آلة التصوير فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الطبعة الثانية حديثًا ولوحات مصوّرة لم يردا قبلُ فى الطبعة الأولى، إثراءً لمضمون الكتاب، لاسيما موضوع التصوير الاستشراقى الذى رأى أن يكون جامعًا لكل ما فى العالم الإسلامى من مغربه إلى مشرقه [مراكش والجزائر وتونس ومصر والشام وتركيا] أدبًا ورحلةً وتصويرًا لما لهؤلاء الأدباء والرحّالة والفنانين من تجربة وخبرة عن تلك الأقطار بعد أن داستها أقدامهم وعاشوا بين أهلها.

ويضم الكتاب بمجلّديه ٦٥٠ لوحة كما ينفرد بنشر لوحات لم يسبق نشرها من قبل. وعلى هذا فالكتاب باقة اجتمعت زهراتها من حدائق الأدب والفن المختلفة قطفها د. ثروت عكاشه على هواه ونسّقتها يداه لتشيع شذى جديدا، وإن كان فى الحقيقة عصارة هذه الزهرات جميعا.

النـاشــــر

➤
خوان خيمينيز: غادات الحريم يُزجّين أوقات الفراغ
متحف داهش بنيويورك©

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

ثروت عكاشه
مصر في عيون الغرباء
من الرحالة والفنانين والأدباء
(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

الإخراج الفني
مجدي عز الدين

الطبعة الأولى ١٩٨٤ م
الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م

٨ شارع سيبويه المصري
رابعة العدوية - مدينة نصر
القاهرة - مصر
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ (٢٠٢)
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
e-mail: dar@shorouk.com
www.shorouk.com

ثروت عكاشه

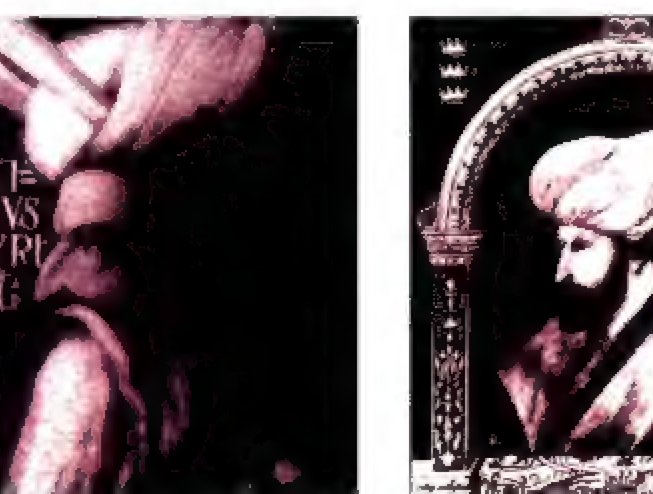
من الرحالة والفنانين والأدباء
(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

دار الشروق

الباب الثانى
التصوير الاستشراقى

ليس الاستشراق الفني كما قدّمت إلا مرحلة من مراحل نزوع الأوربيين إلى البلاد الغريبة عنهم أو إلى ما أطلق عليه اسم «الإكزوتية». وكان هذا النزوع قائما منذ عهد الرومان الذين جلبوا إلى بلادهم مع عقيدة إيزيس المصرية وعقيدة ميثْرا الفارسية الطرز الزخرفية المصرية والفارسية. وبدأت مرحلة الاستشراق من اللحظة التي شرع الفنانون الأوربيون فيها رسم شخوصهم معمّمين متمنطقين بالأحزمة. وكان سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣ إيذانا بتسرّب المظاهر الشرقية إلى أعماق أوربا، فما لبثت أزياء الغزاة الأتراك بقفاطينهم وعمائمهم المرصّعة بالجواهر وسيوفهم المقوّسة أن شقّت طريقها إلى لوحات الفنانين. وكان محطّ هذا الاستشراق الفني مدينة البندقية حيث يستقبل أمراؤها في ثيابهم الدمقسية السفراء الأتراك المعمّمين مصحوبين بالجنود الإنكشارية المدجّجين بأسلحة عجيبة. وما لبث المصور البندقي جنتيلي بلليني (١٤٢٩.١٥٠٧) أن قصد القسطنطينية ليرسم «بورتريه» السلطان محمد الفاتح **(لوحة ١)**، ولسنا ندري بعد كيف قُدّر له أن يرسم بورتريه السلطان قايتباي **(لوحة٢)** ثم السلطان الغوري **(لوحة ٣)** ولوحة «استقبال سفير البندقية في القاهرة» التي نسبها البعض إليه **(لوحة ٤)**، كما قد حفلت طبعات كتاب «رحلات ماركو بولو» الفينيسية بصور شرقية أكثرها مستوحى من تركيا. وقد اعتاد المصورون الأوربيون في مبدأ الأمر اقتباس تفاصيل لوحاتهم الاستشراقية من مجموعة الصور المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم «العادات والأزياء التركية» لنكيور لورك التي نُشرت في نهاية القرن السادس عشر **(لوحة ٥)**. على أن الحروب كانت أكثر إشاعة لشهرة الأتراك في أوربا من الصلات الدبلوماسية، وخاصة بعد أن توقّف زحفهم غربا في أعقاب هزيمتهم في معركة ليبانتو



لوحة (١) جنتلي بلليني : السلطان محمد الفاتح.

لوحة (٢) جنتيلي بلليني: السلطان قايتباى

لوحة (٣) جنتيلي بلليني: السلطان الغوري

لوحة (٤) - جنتيلي بلليني. استقبال سفير البندقية في القاهرة في الحوش السلطاني بالقلعة. ويبدو السلطان قنصوه الغوري جالساً على دكة معتمراً غطاء رأس له ستة أطراف. وخلفه اثنين من حاشيته يوم الاثنين ٢٣ صفر ٩١٨هـ/ ١٥١٢م عند استقباله لبعثة دبلوماسية إيطالية برئاسة السفير دومينيكو تريفيزانو من مدينة البندقية. ويبدو أعضاء البعثة معتمرين قلنسوات سوداء، يتقدمهم مترجم يرتدي عمامة بيضاء. ونلحظ في مقدمة الصورة إلى اليسار قزماً يقود نسناساً لتسلية السلطان. لوحة زيتية ١١٨×٢٠٣سم. بإذن من متحف اللوفر.

لوحة (٥) ملكيور لورك. جمل. ١٥٥٧ متحف اللوفر. أحد أقدم الرسوم التي أنجزت بتركيا على يد فنان دانمركي

البحرية ١٥٧١ وفك الحصار عن فيينا ١٦٨٣، فانبري الفنانون الأوربيون يخلدون هاتين الوقعتين في تصاويرهم ويسجلون الأتراك بمظهر الغزاة غلاظ القلوب. ومضى الكتّاب يستمدّون إلهاماتهم من الحكايات الشرقية مستعيرين عناصرها من الجان والعفاريت والسحرة والأمراء والسلاطين والجواري والقيان. وقام أنطوان جالان بترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» (١٧٠٤ - ١٧٠٨)، واقتبس لافونتين الأساطير الهندية ببراعة، وتراسل الملوك الأوربيون مع السلاطين الشرقيين وأوفدوا بينهم البعثات. وما لبث الشرق أن بادل الغرب الودّ، فاحتشدت قصور إصفهان بالزخارف الأوربية، وتتابعت الشخوص التركية في مسرحيات قصر فرساي، وأُترعت الباليهات في بلاطات الأمراء الإيطاليين بالرقصات التركية الطابع التي صمّم أزياءها فنانون عاشوا بمصر والشرق.

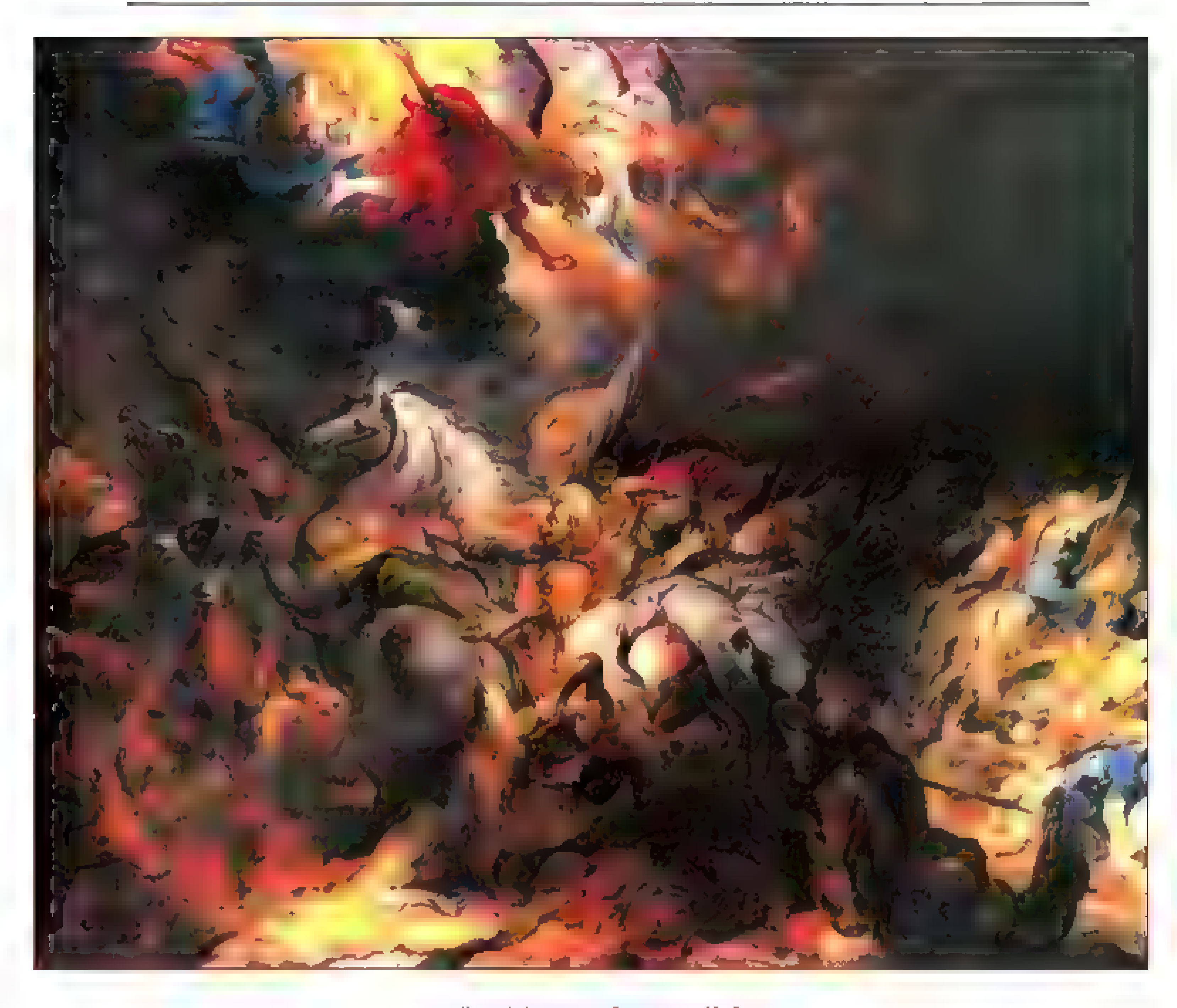
وقد أظهر الإنجليز اهتماما مبكرا بالأزياء الشرقية منذ رسم الفنان الفلمنكي الأصل فان دايك بعض شخوص لوحاته عام ١٦٠٩ بالثياب الفارسية والعمائم الضخمة. وفي بلجيكا رسم الفنان روبنز (١٥٧٧ - ١٦٤٠) شخوص لوحة هزيمة سنحريب **(لوحة ٦)** بالأزياء الشرقية، وشخوص لوحة «المجوس يقدّمون الهدايا للمسيح الطفل» في صورة باشوات الشرق **(لوحة ٧)**. غير أن رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) كان الرائد الحقيقي للصور الاستشراقية التي كان موضوعها ذريعة لتصوير الأثاث الشرقي الباذخ والعمارة غير المألوفة، متخيّراً نماذجه التي احتذاها لتصوير قصص أنبياء العهد القديم من مجتمع اليهود حوله الذين أضفى عليهم العباءات والعمائم والقلادات

والجواهر، هذا إلى ما في مشاهده من متاع وفرش وشوار وأدوات استعارها من المعابد اليهودية المجاورة لمسكنه، فضلا عن محاكاته لما كان يقتنيه هو من أسلحة تركية وأقمشة فارسية ومنمنمات إسلامية مغولية من الهند. لقد كان رمبرانت يتّصف وحده دون سائر المصورين المستشرقين بميزة تعزّ عليهم جميعا، وهي الإحساس الدفين بتوقير الشرق وإجلاله **(لوحة ٨)**. وثمة أسباب سياسية واقتصادية مهّدت لأوربا أن تقع على التصاوير المغولية بالهند وإذا هي تنال إعجاب فنانيها، وكان رمبرانت أول من أعجب بهذا الفن، وإذا هو يقتني بعض تلك المنمنمات، ثم أخذ ينقلها بيده ما بين عامي ١٦٥٤ و١٦٥٦، وتحتفظ المتاحف الآن بعشرين منها، هذا إلى أنه ضمّن بعض عناصرها لوحاته بعد أن مزجها بأسلوبه. وما استنسخه رمبرانت ليس غير عجالات تخطيطية أضاف إليها من عنده تقنيّة الإشراق والعتمة «كيارو سكورو» التي أثرت عنه والتي خلت منها الأصول المغولية، فإذا الشخصيات فيها تبدو وكأنها في أصولها **(لوحة ٩)**.

وكان السفير الفرنسي بالقسطنطينية قد كلّف الفنان الفلمنكي جان - باتيست فانمور عام ١٧٠٧ بإعداد مجموعة من اللوحات تصوّر الأزياء الشائعة في أنحاء الإمبراطورية العثمانية ليضمّها كتاب شامل صدرت طبعته الأولى بباريس عام ١٧١٣، (*) ما لبث أن غدا مصدرا هاما يرجع إليه الفنانون المزخرفون، بل ومصممو الأزياء الذين يزوّدون المجتمع الأوربي بالنماذج التركية الفاخرة الوثيجة الوشاة، فليس ثمة ما يضارع أشكال الثياب في تعريف القارئ بحضارة من الحضارات، على نحو ما جاء في تقديم الناشر المعروف لوهاي Le Hay للكتاب. ومن المعروف أن أبرز ما يميّز الأزياء التركية هو عمارة الرأس بأشكالها المتنوّعة **(لوحات من ١٠ إلى ٢٢ ملونة)**.

(*) Jean - Baptiste Van mour: Recueil de Cente Estampes representant differentes Nations du Levant.
وقد عيّن المصوّر فانمور بعد ظهور كتابه مصوّراً للسلطان.

ومع مطلع القرن الثامن عشر احتلت الطرز التركية مكانة زخرفية بارزة في العديد من اللوحات الفنية، وتخصّص فنانو البندقية في رسم مشاهد الحياة والمناظر الطبيعية في القسطنطينية، كما استأجر الإنجليز في الهند الفنانين لتصويرهم وسط ممتلكاتهم وضباطهم وبين رعاياهم المقهورين في إمبراطوريتهم النائية، ولقيت صور المناظر الطبيعية والأطلال العتيقة المرسومة وفق الأسلوب الرومنسي إقبالا لا يبارى، وإذا المصوّرون الذين لم تكن لوحاتهم تخلو من المفردات والصيغ الكلاسيكية اليونانية الرومانية يتحوّلون بسرعة تحت ضغط جنون التعلّق بكل ما هو مصري قديم إلى تضمين لوحاتهم المفردات والصيغ المصرية على النمط الذي تحمله لوحة الفنان الفرنسي أوبير روبير Hubert Robert (١٧٣٣ - ١٨٨) **(لوحة ٢٣)**. وتعدّدت في فرنسا وإنجلترا - كما أشرت إلى ذلك قبل - كتب الرحلات المصوّرة تضم صوراً مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية للعمائر الشرقية وفقا للرسوم التي حملها معهم الفنانون من رحلاتهم، وللأزياء الشرقية وفقا للمنمنمات الإسلامية التي توفّرت بين أيديهم، وللأطلال التي تفيض خيالا وإلى جانبها شخوص شرقية. وكان هذا التباين الذي جمع بين القديم والحديث مما يلفت النظر ويثير الفضول والإعجاب: فإلى واجهة المعبد الكلاسيكي قد يقف جندي إنكشاري متكئا عليها وهو يدخّن نرجيلته، وإلى الوسط من البهو الفرعوني قد يبدو فلاح معاصر وبين يديه أغنامه يرعاها. وقد لجأ أكثر المصوّرين المستشرقين - من مصوّري القرن التاسع عشر ممن لم يغادروا أوطانهم والذين عُرفوا باسم «مصوّرو المقاعد الوثيرة» Armchair Painters - إلى مثل هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر يقتبسون منها ما تضم من مناظر غريبة وأشكال للمباني وأزياء للأهالي ووضعات للشخوص



لوحة (٦) روبنز، هزيمة سنحريب، متحف ميونخ

لوحة (٧) روبنز، المجوس يقدمون الهدايا للمسيح الطفل، متحف أنفرس

لوحة (٨) رمبرانت. وليمة الملك بلشاصّر حيث يدعو دانيال الذي أُطلق عليه خلال فترة السَّبْي بلطشاصَّر كي يقرأ الكتابة الغريبة على مكلس حائط الملك ويفسرها له، فَلبسه الأرجوان وقلادة من ذهب [دانيال ٥] لوحة زيتية ١٦٦×٨٢سم. ناشونال جاليري بلندن

لوحة (٩) رمبرانت. منمنمات على غرار المنمنمات المغولية الإسلامية

لوحة (١٠) فانمور. السلطان أحمد الثالث بين أفراد حاشيته أثناء رحلة صيد (١٧١٣)

لوحة ١١ [illegible] [illegible] وهو يعتمر بتكبير عمامة في كتاب «مجموعة الصور المطبوعة المائة التي تصور مختلف شعوب الشرق» (باريس ١٧١٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر بإذن خاص من متحف دامش للصور ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ١٢ قاسور الإبريقدار وهو الآغا حامل إبريق الماء، والمنوط به وضوء السلطان وغسل يدي [illegible] (١٧٠٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر بإذن خاص من متحف دامش للصور ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ١٣: قامور القابو آغاسي، وهو آمر المأمورين في القصر السلطاني والمسؤول عن ضبط الأمور وربطها بالسراي
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف ناهتش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ١٤: قامور السولاق وهو صنف من الجند رماة السهام في الركاب السلطاني. صورة مطبوعة بطريقة الحفر
بإذن خاص من متحف ناهتش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ١٥ قاسور معماري من ترمسنت صورة مطبوعة بطريقة الحفر ملكية خاصة من متحف ناصر للفنون ٢٠٠٠ ستوموريت ©

لوحة ١٦ قاسور سيدة مركبة مدخن صورة مطبوعة بطريقة الحفر ملكية خاصة من متحف دهش للفنون ٢٠٠٠ ستوموريت ©

لوحة ١٧ فانمور. فتاة تركية تعزف على آلة الزرق. (١٧١٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف دائش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©.

لوحة ١٨ فانمور. راقصة تركية (١٧١٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف دائش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ١٩ قسمور، سيدة يونانية صورة مطبوعة بطريقة الحفر ... خاص في متحف ... سم × ٣ سم

لوحة ٢٠ قسمور، ... صورة مطبوعة بطريقة الحفر ... خاص في متحف ... ٢٠ سم × ٩ سم

لوحة ٢١ قاموس: رجل من قبائل بربر بمراكش. صورة مطبوعة بطريقة الحفر باليد. خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ٢٢ قاموس: امرأة من أفريقيا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر باليد. خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©

لوحة ٢٣ أوبير روبير: صيادون يرقصون حول مسلة إلى جوار الأهرام. وتبدو في أمامية الصورة مسلة متهاوية بالقرب من تمثال صرحي مهشم. وأمامها سلم يوحي بأن فريقا من الأركيولوجيين قد مروا بهذا الموقع. وإلى اليسار ترى مساعدو الأطفال المشيرون إلى أطلال بأيديهم. ومن ورائهم رحالان يستلقيان أمام تمثال لأبي الهول مشطور بنصفين. ونشهد على مبعدة قافلة تمر أمام الأهرام حيث تدور في بؤرة اللوحة مشهد مستقل لصبايا يرتدين ثياب كلاسيكية ويرقصن على أنغام موسيقيين يجلسان فوق المسلة، يعزف أحدهما على قيثارة والآخر على مصفار. متحف الفنون الجميلة. مونبلييه ١٧٩٨

لوحة ٢٤. أنجر: الحمام التركي. متحف اللوفر

Dominique Ingres (٢)
١٨٦٧ - ١٧٨٠
Antoine Gros
١٨٣٥ - ١٧٧١

إلى غير ذلك من بُسُط وستائر وأوان مع الاحتفاظ بالشخوص أوربية. وهو ما يتمثل فيما فعل المصوّر الفرنسي أنجر[٢] في لوحته الشهيرة «الحمام التركي» **(لوحة ٢٤)**. ومنذ أن ظهرت آلة التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٣٩ حتى توقف مصوّرو الاستشراق عن الاستعانة بما تقدمه من صور يستلهمونها في تلفيق رؤاهم الخاصة عن الحياة اليومية محتفين بمشاهد كرتونية جذابة تشدّ المشاهد الأوروبي. وفي فرنسا كانت مدرسة «التصوير الكلاسيكية المحدثة» بزعامة المصوّر دافيد المولعة بتمجيد البطولات تعدّ الشرق ساحة خصبة وقفا على الغربيين الفرنجيين وحدهم ينهلون منها إلى أن كانت الحملة الفرنسية على مصر، فإذا أبو الهول يغدو كما غدت إيزيس والمسلات من العناصر الأساسية للفن الحماسي بعد أن أضافت انتصارات نابليون إلى هذه الأوابد معاني خاصة. وبعد أن عاد الفرنسيون إلى أوطانهم لم ينسوا عوالمهم الساحرة التي شهدوا فيها بدائع أشبه ماتكون بما تم في «ألف ليلة وليلة»، وعاشوا أسرى تلك الذكريات التي جمعت بين اللذة والمتعة وبين الحقيقة والخيال. فلقد كان معظم من صحبوا نابليون بونابرت في حملته إلى مصر صورة تحكي ملحمة الإسكندر المقدوني من قبل وتخلّد خلود الإسكندر. وهكذا نجد بونابرت وقد بدا للمصوّر جان جرو[٢] في الفن الفرنسي بعد أن انتشر الاستشراق في خدمة الاستعمار طيلة القرن التاسع عشر حتى بلغ أوجه خلال غزوات الجيوش الفرنسية للشمال الأفريقي على أيدي فنانين مرموقين أمثال جرو وجيروديه وأوراس [هوراس] فرنيه وغيرهم من متواضعي المواهب ممن تروج شعبيتهم لسعة مكانتهم المتحكّمة في أمور الفن. ولقد جاءت لوحات جرو الاستشراقية طفرة واسعة في فن التصوير الفرنسي، وهذا ما هيأت له مصاحبته للجيش الفرنسي في الحملة على مصر من فرص تصوير المعارك. فضلا عن أن هذا اللون من تصوير المعارك كان يرضي الذوق العسكري لإمبراطوره بونابرت. وكما هو العرف فقد بشر فشل نابليون كشف عن ترويج لصورة مصوّغة بطريقة حفر.

لوحة ٢٥ جرو: معركة أبي قير ١٨٠٦ الجنرال مورا [illegible] المعركة (تفصيل) لوحة زيتية ٥٧٨ × ٩٦٨سم وتنطوي هذه اللوحة الضخمة على نواة الاستشراق العسكري الفرنسي. متحف فرساي

كما ظهر كتاب وصف مصر بلوحاته الفريدة منقولة عن آثار مصر الفرعونية والإسلامية، فاستعمل أنطوان جان جرو هذه المادة الغزيرة لتصوير معركة أبي قير (١٨٠٦) التي وفق فيها إلى التبشير بالاستشراق الرومانسي في إطار تكوين فني محدث خرج به عن مألوف تقاليد الكلاسيكية المحدثة. وكان يخص تصاويره بتلك اللحظة التي تحتدم فيها المعركة وتبلغ أوجها، فأبدع أيما إبداع في إعلاء شأن الجندي الفرنسي وهو في قمة الانتصار على حساب الاستخفاف بالجندي الشرقي وهو يستشهد في الميدان. وكما جرى [illegible] الفرنسيين قادة وجنداً، لجأ إلى [illegible] الشرقيين في هزيمتهم بين قتيل وجريح. وعلى الرغم من أنه لم يشهد الحملة الفرنسية على الشرق [illegible]، وعلى الرغم من أن تصاويره كانت من إملاء خياله لا من وحي الواقع، إلا أنها جاءت حافلة بالعناصر الشرقية التي تتمثل في الرايات الإسلامية الخفاقة، وفي الأزياء العسكرية [illegible] الألوان، وفي [illegible] المرأة وجياد [illegible] والجرحى [illegible] سكرات الموت - أن يحملوا على أعدائهم الفرنسيين.

ومع أن لوحة موقعة أبي قير ١٨٠٦ **(لوحة ٢٥)** تبدو وقد سادت صفحتها الدماء فقد بدا بعض [illegible] ترهص بشتى صور الأميرات والمحظيات، بينما يرهص البعض الآخر بصور جنود الباشبوزق[3] والأرناؤوط والإنكشارية فيما سيأتي بعد من صور شرقية. كذلك [illegible] الأيقونوغرافية[4] العسكرية الفرنسية بإظهار العمائر والآثار المحلية في خلفية اللوحات، [illegible] معركة أبي قير. وفي موضع آخر من [illegible] تعشى أمامه اللوحة [illegible] من [illegible].

(٣) باشي بوزوق هم جند غير نظامية من الأكراد والشراكسة [illegible] باشي بوزوق [illegible]

(٤) Iconography (إيقونوغرافية هي [illegible]) [illegible] ١٩٩٠]

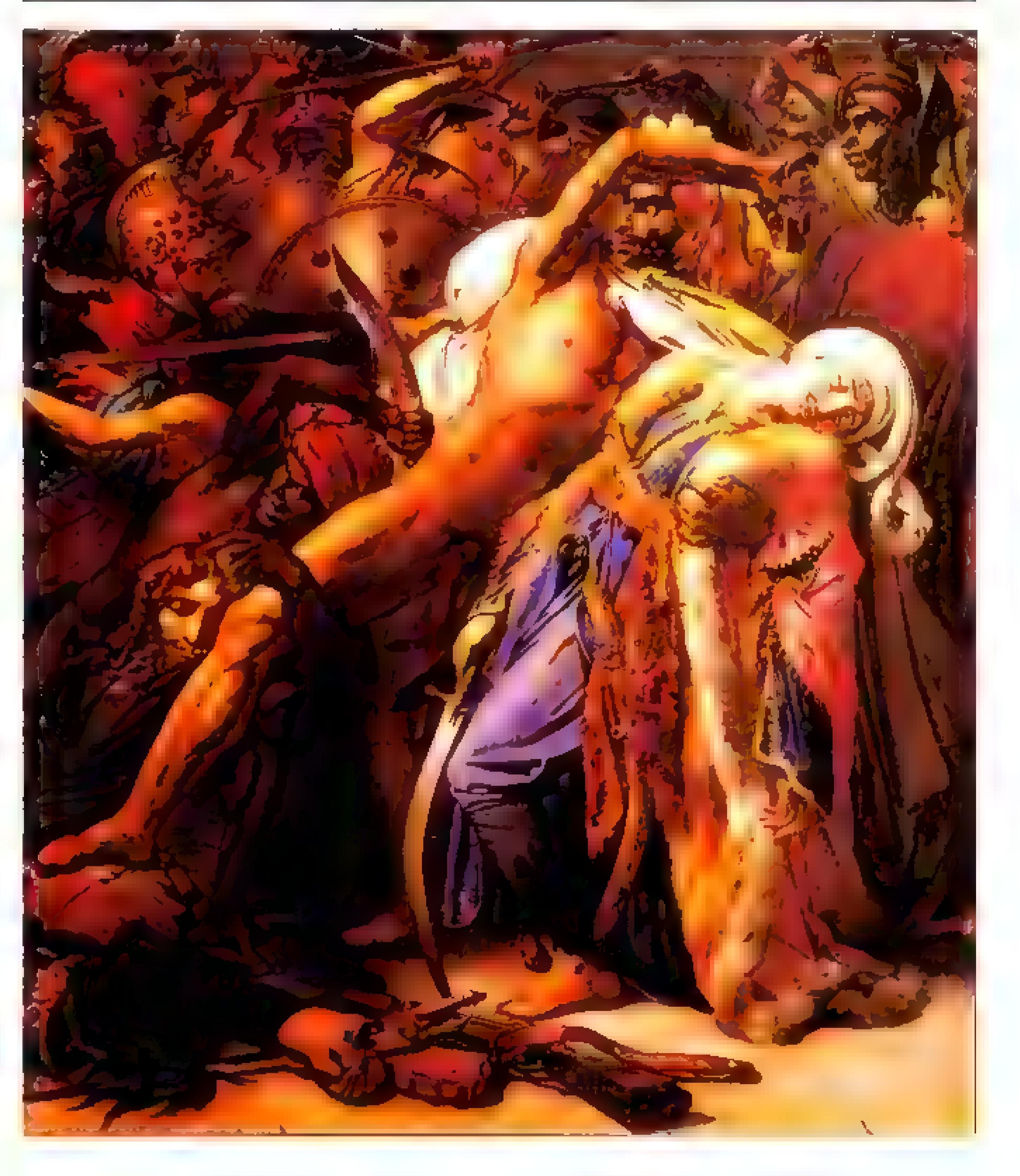
ثم مابلث ان لوي جيروديه[5] أن يطالعنا بعد سنوات ثلاث بالإيقونوغرافية نفسها في لوحته «ثورة القاهرة» **(لوحة ٢٦)** حيث تظهر الأهرامات في خلفية الصورة. وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يعدوا هذين التكوينين الفنيين بداية التصوير الاستعماري الفرنسي. ولقد عاصر هذين المصورين مصورون آخرون تناولوا موضوع الحملة الفرنسية على مصر والشام، غير أنهم لم يرقوا إلى مستوى الأولين.

وعلى غرار جيروديه سجل العدان جيران ثورة القاهرة في لوحته المعروفة باسم «بونابرت يعفو عن ثوار القاهرة» **(لوحة ٢٧)**. وكلا اللوحتين تنم عن الاستعلاء الفرنسي الذي يرى في الأهالي الثائرين عصاة يستحقون التأديب والتحقير. فقد تحولت هزيمة بونابرت في الشرق نتيجة الدعاية المغرضة من خلال الفن التشكيلي إلى نصر زائف، فازدهرت اللوحة التاريخية والبورتريه اللذان تصدرا غيرهما من فنون التصوير إرضاء لطموحات بونابرت الاستعلائية، فراحت صالونات الفن الرسمية تتحول إلى معارض لتمجيد الحروب والزهو بإذلال الشعوب، حتى شكلت صبغة الحرب في سنوات مابعد الثورة نسبة خمسة إلى واحد من مجموع اللوحات التاريخية، وحل نابليون وقادة جيشه فيها محل الآلهة اليونان والأبطال الرومان الذين كانوا عماد صور المدرسة الكلاسيكية المحدثة على يدي المصور داڤيد ومدرسته. وباتت المعارض الفنية في تعبير للمستشرق الفرنسي إتيين كاترمير الذي عاصر تلك الحقبة «صورة مصغرة لمعسكر حربي لا لمعرض فني!»، بعد أن ظلت عقدة فشل نابليون في الشرق تلاحقه كظله طوال حياته. وعندما شاء تبديد هذا الشبح ربط بين ما كان له في الشرق وبين أمنيته في أن يكون القائد المظفر، ومن ثم ألحف في الضغط إلى المشرفين على الإدارات الفنية لتصوير معاركه في الشرق خاصة، حتى بات ينتقي هو بنفسه المعارك التي يتوق إلى تصويرها. وهكذا اقتصرت رسالة الفن في عهده على تخليد حكمه والإعلاء من شأنه وتصوير مشاهد التاريخ الفرنسي المعاصر. ومن هنا طالب بونابرت فنان الثورة الفرنسية داڤيد باطراح الموضوعات الأسطورية الكلاسيكية في سبيل الموضوعات القومية التي تخلد بطولة الشعب الفرنسي ومآثره. إلا أن فنان الثورة لم يرتض التخلي عن مذهب الفن الكلاسيكي المحدث، فعاد نابليون ليغدق رعايته وحبه على جرو الذي ما لبث أن استجاب استجابة تامة في إبداعاته لما تقتضيه سياسة الإمبراطور نابليون من دعاية مزيفة.

واقتصر إسهام الألمان في مجال الموضوعات الشرقية المصورة - إلا في القليل - على مناظر الأوبرا، إذ لم يجتذب هذا اللون من التصوير الوجدان الجرماني الذي قامت الرومانسية فيه على أساطيرهم القومية، فقد عرف الألمان الشرق بما كان يكتب لا بما كان يصور، وأسهموا في الجهود الاستشراقية عن طريق الفلسفة والأدب أكثر مما كان عن طريق الفن.

وقد أسفر نجاح كتاب رحلة شاتوبريان إلى الشرق في فرنسا وذيوع قصائد بايرون في إنجلترا إلى ازدياد عدد اللوحات المصورة ذات الموضوعات الشرقية المعروضة في «صالون باريس» وفي «الأكاديمية الملكية» بلندن. وكما كان التصوير الاستشراقي لوناً من ألوان الرومانسية كذلك كان في الوقت نفسه أسلوبا جديدا لتسجيل التاريخ مصوراً، فقد اكتشف المصورون مصادر [illegible] في الأحداث التاريخية التي وقعت بين عامي ١٨٢٠ و١٨٣٠، إذ حرك استقلال مصر وتحرر اليونان واحتلال فرنسا للجزائر اهتمام أوربا بمنطقة الشرق الأوسط، [illegible] الثلاثين قد أصبح في متناول الجميع بعد أن عد [illegible] وسرعة عن ذي قبل [illegible]

Girodet Trioson (٥) ١٧٦٧ - ١٨٢٤



لوحة ٢٦ آن لوي جيروديه "ثورة القاهرة (تفصيل)" لوحة رسمة ضخمة، ترقص فيها درجات اللون والموضوعات المصورة بما سنكون عليه التصوير الاستشراقي بعد ربع قرن (١٨١٠) متحف فرساي

لوحة ٢٧ جيران بونابرت يعفو عن ثوار القاهرة متحف فرساي

لا ترى الملحمة بالضرورة وقتذاك بطلها عشوة قد تمت على نكبة، لقد أصبحت كل لوحة من لوحات الاستشراقية التي تحفل بضوء الشمس مصدرا على بث نكبة، ولم تكن مثل هذه الصور تذكر الأوربيين بعالم حر مختلف عن عالمهم ومشاهد مثيرة للخيال ومتعة للعين وكمواقف حربية فحسب، بل كانت تلوح لهم أيضا بتلك المتع التي لا تتيحها أوطانهم، وتدغدغ فيهم رغبة قوية في الإحساس بالكبرياء والتعالي. ولهذا كله تطور التصوير الاستشراقي في فترة ثلاثين سنة التي استغرقها التصوير الرومانسي، مصطبغا دائما ومتكئا على الأسلوب الأكاديمي الذي ظل متربعا على عرش صالون باريس حتى نهاية القرن. وتعد الفترة ما بين عامي ١٨٤٠، ١٨٨٠ بحق العهد الذهبي للفن الاستشراقي، ولم يمر مصور شهير وقتذاك لم يكن مستشرقا بوجه ما: ديلاكروا(٦) وجيروم في فرنسا، وماكارت في النمسا، وبريولوف في روسيا، وهولمان هنت في إنجلترا، وفورتوني في إسبانيا، وتافي وكوردا في إيطاليا. لكن ما كاد عام ١٨٨٠ يطل مع بزوغ أساليب الانطباعيين والمدارس الحديثة في مواجهة الأسلوب الأكاديمي ومع تطور وسائل الانتقال من أوروبا حتى أخذت موجة التصوير الاستشراقي في التراجع.

ولم يتجاوز معظم المصورين الأوربيين في ترحالهم منطقة الشرق الأدنى المطلة على البحر المتوسط، فقد كان مصدر إلهامهم إسلاميا في عمومه كما كان عالمهم الخيالي مستمدا من ألف ليلة وليلة وأشعارهم المرحلة الفارسية، غير أن مشاهدتهم كانت تثير الخيال وتبعث حرية عامة تنحصر في القاهرة واستانبول، فالترحال في فارس كان شاقا، والتجوال في الجزيرة العربية كان شبه مستحيل، على حين كان الشمال الأفريقي لا يقدم إلا بعض أطلال هنا وهناك. وفي هذا الشرق الإسلامي كانت مصر بمكانة الأولى، تليها تركيا وولاياتها في سوريا ولبنان وفلسطين، حيث الأراضي المقدسة التي تكاثر حجاجها من الأخيار خاصة، على حين عمدت الحرب ... المصورين الفرنسيين الذين سجلوا لا المشاهد المطولة ثم تصوير الحياة اليومية ثم ... أن أغرموا بالمشاهد ...

Auguste Delacroix (٦)
١٨٠٩ - ١٨٦٨

على أن الصور الاستشراقية لم تكن كلها نقلا مباشرا لمشاهد الحياة الواقعية في الشرق، فلقد أمدّ الشعراء الأوربيون جمهور قرائهم بصور بديعة عن الشرق استوحوها من مطالعاتهم للأشعار الشرقية أكثر مما استوحوها من تجاربهم الذاتية أثناء ترحالهم، على حين استلهم أولئك الذين لم تطأ أقدامهم أرض الشرق مادتهم من كتابات الرحّالة العديدة. ومن بين الشعراء الأوربيين الأربعة الذين نظموا قصائد عن الشرق لم يزره منهم إلا اثنان هما بايرون وشاتوبريان بينما قبع الآخران وهما فكتور هيجو وهيريش هاينى بتصويره على نحو ما تجسّد لهما في خيالهما كما سبق القول. كما حظي بايرون بشهرة واسعة في هذا المجال حين شدّ رحاله في عام ١٨٠٩ إلى اليونان والقسطنطينية ومات عام ١٨٢٤ دفاعا عن استقلال اليونان، وزخرت قصائده التي تصور في طياتها سيرته الذاتية بالأبطال الشرقيين.

وتتجلى القدرة على التبادل الروحي والفكري بين الأدباء والفنانين حين انفعل الشاعر الإنجليزي لورد بايرون بقصة ديودور الصقلي عن أشور باني بال الثالث الذي أشعل النار في قصره وانتحر محترقا بعد أن أمر بذبح نسائه وخيله في أعقاب هزيمته على يد أخيه شمش شموكين [وإن ثبت تاريخيا أن العكس هو الصحيح][7] فألف مأساته الشعرية «ساردانابال»[8]، ورسم شخصيته في صورة الفارس الأمين المحب للسلام والكاره للحرب، لا عن عجز بل عن ترفع وإنسانية حتى يكاد بايرون يوحي لنا بأن ساردانابال كان شاعرا رومانسيا، فيقول على لسان ساردانابال :

كم أحببتُ
كم أبدعتُ حياة عشته
لم تفلت مني لحظة تبغي بالعشق الخلاق
أما الموت فليس غريبا،
هو أهوَن مما تتخيّل
حقا، أنا لم أهدر حتى قطرة دم...
لم أهدر ما كان عليّ بوصفي سلطانا أن أفعل
لتسيل محيطات تترى،
وليغدو اسمي في كل مكان يُقرَن بالموت
كان بوسعي أن أطلق كلّ ضروب الرّعب،
أصيغها تذكارا للنصر،
لكني
لم أفعل
لم أندم
فحياتي حب
أصفى من ماء النهر..
وإذا كان إهراق الدم
قدَرا لا معدّى عنه،
فو الحرّي
لم أهدر قطرة دم
فداءً لي
من أعراق بني آشور.

(٧) فضلا عما أضافه ديودور من مبالغات وخصائص مخترعة، فقد خلط بين شخصيات ثلاث، أحدهم أشور باني بال وكان رجل فكر وسع ثقافة (٦٦٩-٦٢٦ ق.م)، والشهيد شمش شموكين [illegible] أشعل النار في قصره. [illegible] موسوعة تاريخ [illegible] ١٩٧٤

(٨) ساردانابال هو الاسم اليوناني لأشور باني بال

لم أنفق مثقال ذرّتهم
من بين كنوز نينوى التي لا تُحصى
أو حتى قطرة دمع ذُرِفت من أجلي
فإن كرهوني بعد
فلأني لا أحمل ضغينة في قلبي.
وإن ثاروا في وجهي
فلأني لم أطغ
بئس رجال أنتم
لا ترضون بكف تُمسك بالصولجان،
وإنما ترضون بكفّ تضرب بالسيف.

وإذا استمعنا إلى «مُوَّرها» تلك اليونانية حظية ساردانابال التي صورها بايرون كإحدى بطلات الأعمال الأسطورية بسحر شرقي وصفها مليكها وعاشقها وقد هيأ فرصة مغوية للذود عن نفسه وأعدائه في بسالة فريدة

هَب كإعصار عتوّ هرقل،
مليكي المعبود،
الرافل في العزّ،
الناعم يفترن تُرهف نبضات الحسّ،
منذ نعومة أظفاره
حتى شبّ عن الطّوق،
وغدا رجلا فحلا مشوقا
هو هذا حيّه
يتدفق كسهم أطلق في الجو
- من بين وجوه وليمة أنس وشراب -
نحو بروق سيوف الحرب،
وكأن فراش العشق يُعدّ
ليستلقي فيه سعيدا.
هذا الصنديد الفارس
لجدير بفتاة يونانية
تجثو عاشقة عند موطئ قدميه،
وجدير بنشيد يوناني
يتغنّى بمآثره،
وبنُصُب يوناني
يشمخ فوق ضريحه.

وحين تبلغ مأساة بايرون ذروتها، ويتبيّن سارداناپال من الخسران، يؤمّن طريق النجاة لزوجته وعياله وسراريه وحشمه، فيستقلون في مركب عبر الفرات إلى برّ الأمان، ويبقى هو وميرها لمواجهة الموت في شجاعة نادرة، ويأمر بإعداد المحرقة. وينتظر حتى يسمع صوت بوق يصدر عن المركب التي تقل أسرته علامة تجاوزهم نطاق الخطر، فتتقدّم ميرها لتُشعل النار في المحرقة التي تضم العرش وصاحبه، ثم تُلقي نفسها بين أحضانه ليحترقا سويا. فيقول ساردانابال:

هيّ اجمعوا حُزَم الأغصان الذابلة
وثمار الصنوبر وأخشاب الأرز
والعطور النفيسة والتوابل
والبخور والمرّ.
ضمّوها
واجعلوا العرش قلبا للمحرقة.
لكم أحببتك بابلد آبائي
وطناً أعشقه لا مملكة أحكمها
كم أسبغتُ عليك ألوان السّلم وليالي البهجة.
أوّ هذا منك جزائي؟
أنا لست مديناً لك..
حتى بحفرة لحدي.
وأنت يامُورها
ونحن على عتبة الفناء
إن أحسست بِنارٍ للحياة
فلتُفصحي،
لأن حبّي لك لن يُنتقص.

ميرها : مولاي، هل أشعل النار؟
ساردانابال : أوّ هذا ردك؟
ميرها : لترين.
ساردانابال : وحق أسلافي وأنا ملاقيهم إنك لمثيلة.
ميرها : أو تظنّ يونانية مثلي تتقاعس
عما تأتيه امرأة هندية؟
انظر
لقد أوقدتُ المصباح
ولسوف يضيء طريقنا إلى النجوم

لقد ألهمت هذه المأساة الشعرية (١٨٢١) خيال الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) فصوّر هذا الملك الآشوري أثناء موته في صورة العنيظ الخامي المهيب الجامد العواطف وقد اتكأ على سريره غير مكترث بما يجري حوله من سفك دماء خيله المطهّمة الأثيرة لديه ونسائه الجميلات المدعورات اللاتي يستجدين رحمته وهو الأمر بذبحهن في إصرار عنيد، بينما تناوله احدى محظياته إبريق خمر وكأسا. لقد تفجّرت حسّية ديلاكروا المتقدة في هذه اللوحة الخالدة، فأبرزت التباين بين أجساد المليحات العاريات المتألقة وبين بشرات الرجال السُّمر الداكنة، بين النعومة والطراوة وبين العنف والقسوة.

وكان ديلاكروا مثل شأنه المبكر ينزع شأن الرومانسيين وقتذاك إلى الإكزوتية الشرقية فعكف على الرسوم الفرعونية والمنمنمات الإسلامية المصورة، العربية منها والفارسية والتركية والمغولية الهندية التي يحتفظ بها متحف اللوفر يتأملها متفحّصا، ثم يتناول بعضها بالاستنساخ والتحوير **(لوحات ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١)** مما كان له أثره في إدخاله العناصر التشكيلية الشرقية ضمن العديد من لوحاته، حتى ليمكن أن نعدّ صالون باريس عام ١٨٢٣ هو فاتحة التصوير الاستشراقي حين شرع ديلاكروا في عرض صوره المستوحاة من الشرق التي خرج فيها على تقاليد المدرسة «الكلاسيكية المحدثة»، وحين انحصر موضوع لوحاته في اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى أوجها الدرامي من خلال الحركة الديناميكية الآسرة.

وإذ كان بايرون وديلاكروا قد أثريا الثقافة والفنون الإنسانية بإبداعات استلهماها من أساطير تاريخ الشرق القديم في تلك الحقبة زمانا ومكانا، فقد أبحتُ لنفسي أن أقدّمهما لقارئي في إطلالة سريعة أشركه معي فيما جاشت به من تأثّرها وليغفر لي القارئ هذه الشطحة التي خرجت بالموضوع عن سياقه إلى رحاب الخيال.

لوحة (٢٨) ديلاكروا
دراسة حول الفن المصري
القديم. متحف اللوفر

لوحة (٢٩) ديلاكروا دراسة حول منمنمات المدرسة العربية الإسلامية، متحف اللوفر

لوحة (٣٠) ديلاكروا دراسة حول المنمنمات الفارسية، متحف اللوفر

لوحة ٣١ ديلاكروا دراسة للمنمنمات الإسلامية

وعلى هذا فإن لوحة «موت ساردانابال» **(لوحة ١٣٢أ، ب، ج)** تعد انطلاقة جديدة في
حقل الاستشراق الفني [illegible] فكرة [illegible] كنتيجة منطقية لما جاء من
أصوات تمتد في الشرق [illegible] وصل إليه الفنانون والمستشرقون حتى بداية
القرن التاسع عشر. وهكذا ألهمت مسرحية الشاعر بيرون خيال الفنان ديلاكروا فقدم لوحته في
صالون باريس عام ١٨٢٧، وكان بيرون قد أهدى مسرحيته إلى الشاعر الألماني جوته مؤلف
«الديوان الشرقي الغربي»، ذلك الديوان الذي كان أحد المصادر الهامة والرئيسة في إلهام الشعراء
الرومانسيين الفرنسيين. وقد تأتى تحمس ديلاكروا خلال عشرينات القرن التاسع عشر بعد أن تجمع
في لوحته كل ما يصف عالم الشرق بحكاياته ومعتقداته من خلال محاكاته الواقعية لشتى القطع
الزخرفية الشرقية فارسية كانت أم آشورية [illegible] والحلي الذهبية والفضية واللآلئ
الدرر والمزهريات والأزياء والبُسُط للدلالة على الموطن الحقيقي لموضوع الصورة. كذلك جسد
ملامح أسطورة الملك الآشوري المستبد المستهتر الذي عاش [illegible] من ملذات
الحياة الدنيا [illegible] ثم [illegible]
في متعة تصور له [illegible] وهكذا استحالت لذاته
ومصيره [illegible]

لقد جمع ديلاكروا في تكوين فني واحد هذا الجمع الغفير من الشخوص والتفاصيل في
وضعيات محتدمة وحركات متنوعة. فتبدأ اللوحة بشخص يدفع جارية عارية نحو فراش الملك
ليحز عنقها بين يديه، وها هو يتوقف حين يسري به مرأى أخرى تعترض طريقه [illegible] الحركة
في الصورة تدريجيا عندما تصل إلى «موزعة» محظية ساردانابال الأثيرة وقد استلقت عند قدمي
الملك في استسلام تام للموت. ولم يفت الفنان أن يراعي مبدأ التباين اللوني بين رداء
ساردانابال الأبيض وغطاء سريره الأحمر، الأمر الذي يعكس معاني الحياة والموت من جهة
[illegible] هو مستلق على فراشه في هدوء محتفظا بجلاله، منعزلا عن الأشخاص المحيطين به
[illegible] من اللونين الأبيض والأحمر على حين تصطخب المجموعة من حوله بموجات من
الانفعالات الجامحة وهي تستقبل الموت، تبلغ قمتها في صورة العبد الأسود الذي يشد عنان
فرس [illegible] النحت الروماني هو الأداة
المعبرة عن الروح فقد حاول ديلاكروا في تصوير [illegible] ميكلانجلو. فلقد
استحوذ [illegible] على الفن الكلاسيكي في مختلف صوره [illegible]
[illegible] كذلك كان ميكلانجلو أول فنان
بعد العصر الكلاسيكي الإغريقي [illegible] في تصوير الشخوص، فمن
[illegible] على تصوير الإنسان [illegible] فجاء هو
[illegible] ساردانابال
وقد كان [illegible] وكان [illegible] الحركة
والقدرة على [illegible] كليوباترا [illegible] على
التقاط [illegible] على
قيمته [illegible] العربي [illegible] العصر الحديث في [illegible]
[illegible] إلى [illegible]

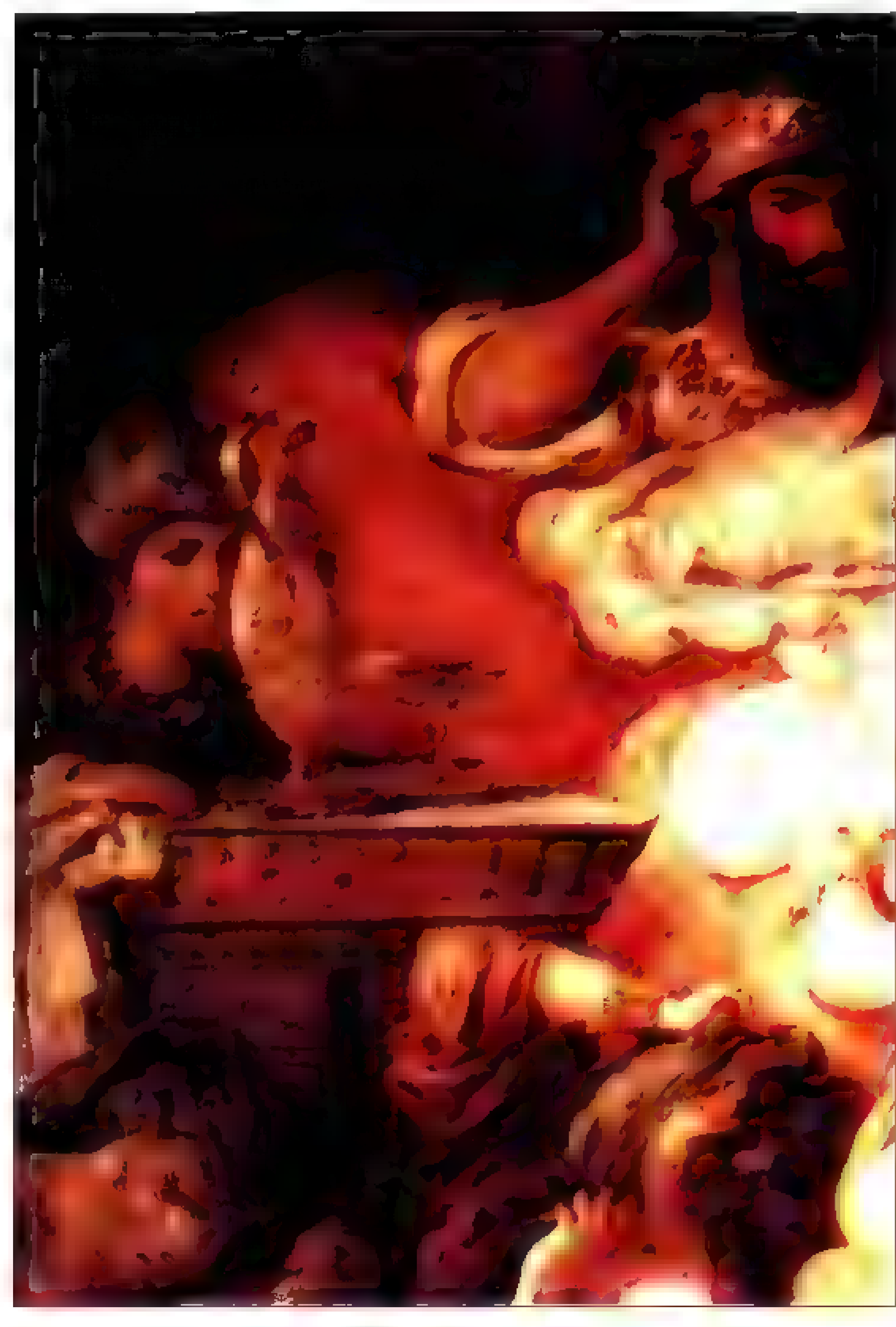
لوحة ١٣٢. ديلاكروا. موت ساردانابال. متحف اللوفر

تصوير الثوب كي يكشف عما ستره، أو يمضي الحركي كي يكشف عن الدلالة المادية المباشرة للجسد البشري. وقد كانت الأردية عنده تحول دون نقل القيم النفسية إلى المشاهد، فإنها في الوقت نفسه تعين التعبير عن الحركة وتجمده.

وكم عُني ديلاكروا بتصوير الخوري والمحظيات خلال جولاته في الشمال الأفريقي لا لقصد إثارة حسيّة وإنما خوض تجربة التصوير التي كانت تشغله على الدوام، فضلاً عن حدسية هذا الموضوع الشائق الذي يواكب الذوق الرومانسي الساعي أبداً إلى ما هو غامض مبهم. ومن هنا كانت «امرأة مشرقية» «أسيرة حرمنث» هدفاً يرود كل الفنانين والأدباء الرومانسيين الاستشراقيين بغية الوقوف على منحنى من أسرار.

ومن شأن أن نرى اللوحة الحركية تنكسر عند قدمي الملك الذي كان هو نفسه تجسيداً لفكرة الموت الذي ينتظره ويتربّص به. ويتجلّى كل ماتعلّقت به نفس ديلاكروا وكل ما كان يطوف في أحلامه وكل ما كان يثير البهجة في نفسه في هذا الشلال المتدفّق، بل يكاد المشاهدُ يشمّ أو يتيه بعطرة ممتزجة برائحة الدم المتصاعدة في دوائر متحلّقة من دخان النار. وثمة جسد امرأة يُجنّبها بتصاريسه اللّدنة وشعره المتموّج وبشرته المتألقة كالضوء. أما المحظيات اللاتي طالما رسمهن ديلاكروا مستلقيات فوق الأرائك الوثيرة، فنراهن هنا يتدحرجن على فراش الموت وقد أطلق جمالهن عبيراً مثل عبير الزهور لحظة قطفها، واحدة تبدو حين يُحزّ رأسها وقد شمخت به وتقلّصت قسمات وجهها، وثانية تميل بجيدها نحو الحبل الذي سوف يُشدّ حول عنقها، وثالثة تمط أنفاسها لاهثة وهي تحتضر. أما أرقّهن جميعاً فهي «مُورْهَا» اليونانية محظية الملك ساردانابال الأثيرة وقد بسطت ذراعيها وشعرها وجسدها مذعنة للقضاء الذي يترصّدها. ثم هناك الجياد التي تشبّ في توتر، عيونها تكاد تحاكي عيون البشر، وأعرافها معقوصة كشعر النساء على نحو ما كان ديلاكروا يؤثر أن يصوّرها، وقد تشنّجت يائسة بينما طعنات الخناجر تنالها فتسيل دماؤها الحمراء فوق أجسادها البيضاء. ولم يحدث قط أن تكدّست قلائد من الأحجار الكريمة والآنية المنقوشة والمصوغات الذهبية المتألقة بمثل هذا الكم الكثيف والكيف الرفيع. ولم يسبق للألوان أن بدت بمثل هذا التألق، تجمع بين اللون الأبيض المضيء والذهبي المشعّ والوردي الهادئ والأحمر الجذّاب والبقع البرتقالية الناصعة التي تتراءى وكأنها ترتجف في ومضات فضيّة أمام رقع خضراء. كل ذلك بينما يتصاعد دخان الحريق بطبقاته الكثيفة المتتالية والتي ماتلبث أن تكسو المشهد بأجمعه، وتكاد تطوي أبطاله طيّ الموت وتقذف بهم إلى هاوية الفناء. هنا جمع ديلاكروا بين كل ألوان السحر الذي افتتن به في الشعر بيرون العاطفية، وبين روائع الشرق المتألقة مثل الأحجار النفيسة، والحنين إلى الماضي السحيق. إن ديلاكروا يصوّر هنا شرقاً أسطورياً عاش في خياله هو. فلا يجوز أن نغفل أن اكتشاف أطلال خورساباد ونينوى الأشوريتين لم يتم إلا بعد إنجاز ديلاكروا لهذه اللوحة بخمسة عشر عاماً. ومن هنا لم يعد للخيال بعدُ مجالٌ لكي يحلّق في مثل هذه المواطن العتيقة الساحرة التي لم يكن للناس بها علم، أو في مثل تلك العوالم «الإكزوتيه» الغريبة العجيبة.

ومن المفارقات التي تدعو إلى التأمل أن المحكّمين في صالون باريس عدّوا هذه اللوحة شائنة، فاحتجبت قرابة قرن من الزمان مسبوقة في مرسم الفنان إلى أن سعى إليها متحف اللوڤر عام ١٩٢١ واقتناها شراءً من البارون ڤيتا أحد كبار المعجبين بديلاكروا والذي ظل محتفظاً بها أمداً طويلاً



لوحة ٣٢ ب. ديلاكروا: موت ساردانابال. تفصيل

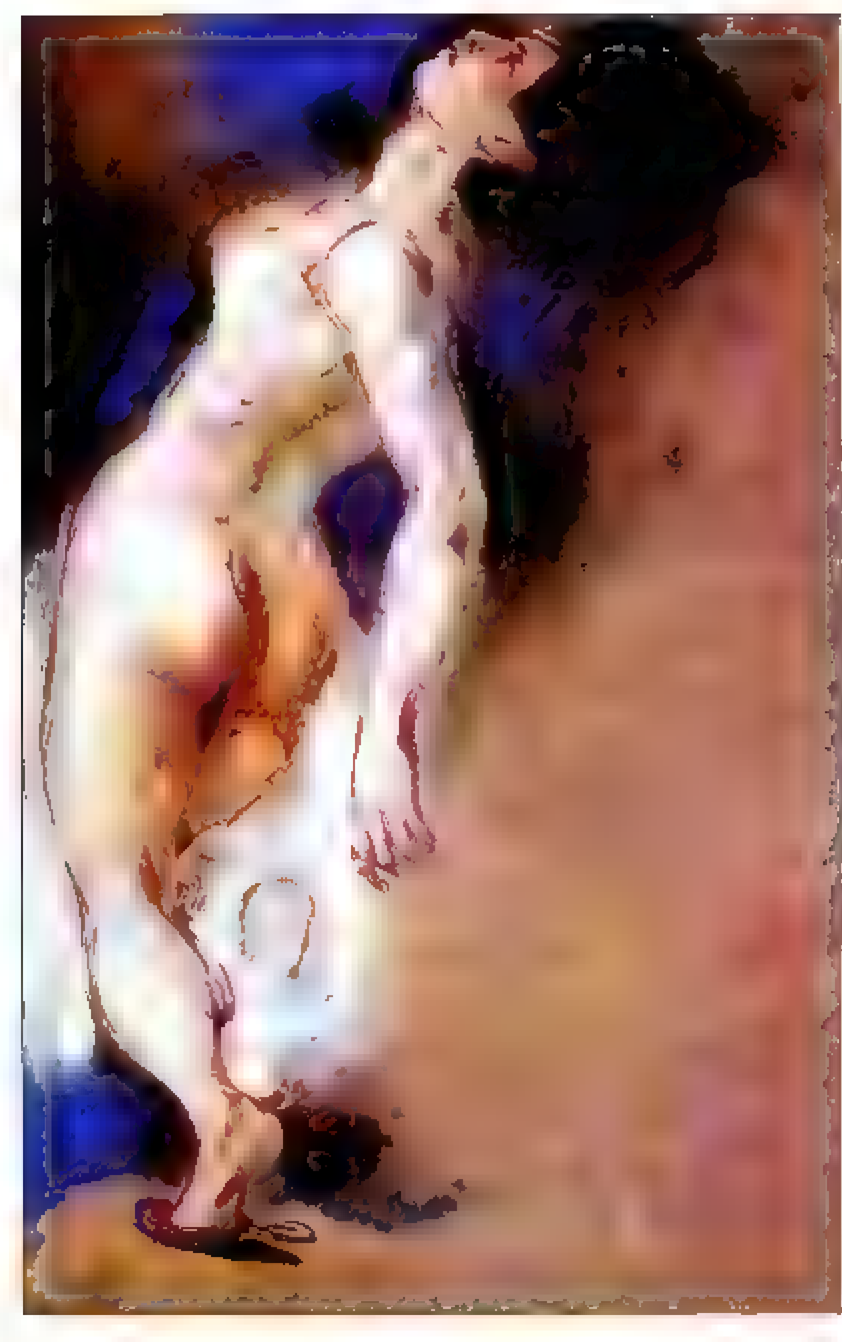
ضمن مقتنياته الثمينة، ومع ذلك أيضا فقد استُقبلت من الجمهور والنقّاد حينذاك بفتور وتحفّظ شديدين.

على أن التأثر بقصيدة ساردانابال لبيرون قد جاوز التصوير إلى الموسيقى فإذا هكتور برليوز يؤلف في عام ١٨٣٠ مقطوعة الكانتاتا «ساردانابال». وعندما ظهرت الترجمة الركيكة لقصائد بيرون في فرنسا اشتعل قرّاؤه من شباب الفنانين الفرنسيين الذين ضاقوا بسيطرة النماذج الكلاسيكية الحديثة الخمسة حماسة، وسرعان ما حلّت صور الأميرات الشرقيات وجنود الإنكشارية محل صور الحوريات والأبطال والنماذج الكلاسيكية في اللوحات المصوّرة. هذا إلى أن الصراع بين اليونانيين والأتراك قد أجّج هذا الاتجاه، وكانت المفارقة التي تسترعي الانتباه هي أن المصورين الأوربيين كانوا أشد اهتماما بتسجيل المشاهد المثيرة للخيال والمحرّكة للنشوة الفنية في تركيا أكثر من اهتمامهم بتسجيل معاناة اليونانيين على أيدي الأتراك.

وبالرغم من أن الغرب دأب على النظر إلى المرأة الشرقية من «الوجهة الجنسية» فحسب مستمدا هذه النظرة من الممارسات التاريخية الشهيرة المستقاة من الأدب الرومانسي والواقعي، على نحو ما جاء في ذكريات جوستاف فلوبير عن رحلته في مصر، أو من التصوير الرومانسي الفرنسي مثل لوحة «موت ساردانابال» لأوجين ديلاكروا، إلا أن صورة المرأة الشرقية لم تكن نموذجا ثابتا مستقرا لدى جميع المستشرقين. ومن هنا كان اختيار بعض المصوّرين أو الرحّالة لهذا النمط تعبيرا عن المرأة الشرقية أمرا خاطئا ومضللا.

ولقد نشأ الاستشراق لدى الأوربيين كما سبق القول خلال القرن الثامن عشر للوقوف على ثقافات الشعوب المطلّة على البحر المتوسط في تركيا والشمال الأفريقي والشرق الأدنى. ولكن ما إن بدأت الدول الأوروبية في استعمار بعض أقاليم هذه المنطقة حتى أصبح المستشرقون هم أدوات القوى الإمبريالية التي أخضعت شعوبها لسطوة الاستعمار، وبدا التصوير الاستعماري خلال القرن التاسع عشر يعكس هذه العلاقة الاستعلائية إلى حد كبير. وفي مبدأ الأمر كان معظم المصوّرين الاستشراقيين من الفرنسيين، ثم ما لبث أن لحق بهم المصوّرون الإنجليز والألمان والإيطاليون والأمريكيون قرب منتصف القرن. وما من شك في أن جميع هؤلاء الفنانين قد صبّوا في لوحاتهم صدى اختياراتهم القومية وتعصّبهم الديني وثقافة بيئتهم وتجاربهم الشخصية وسواء زار المستشرق الشرق أو لم يزره، فقد كان يصوّره من وجهة نظر أجنبي غريب، إذ أنه مهما طالت الفترة التي يقضيها بالبلاد، ومهما كان عدد المواطنين الذين تعرّف عليهم أو صادقهم فإنه يظل شخصية غير مرغوبة من المجتمع الذي يحلّ به. ولهذا اقتصرت الموضوعات التي يطرقها المصوّرون المستشرقون على مشاهد العامة في الطريق أو مواكب الحجيج أو الاحتفالات الدينية، دون السماح لهم بولوج عالم المواطنين الخاص، كما حالت التقاليد الاجتماعية والدينية دون اتصالهم بالمرأة الشرقية المسلمة.

ولما كان الفنانون الأوروبيون عاجزين عن الاتصال بالمرأة المسلمة اللهم إلا في المقاهي وبيوت الدعارة فقد كان جلّ اعتمادهم في تصوير المرأة الشرقية على من ترتضي الوقوف بين أيديهم من النساء اليهوديات وغير المسلمات من الوافدات، ثم يضفون إليها ما يبتكره خيالهم. ومن هنا جاءت الصورة التي شكّلوها للمرأة الشرقية مشوّهة غير واقعية.



لوحة ٣٢ج ديلاكروا: موت ساردانابال
دراسة. عجالة مخطوطة

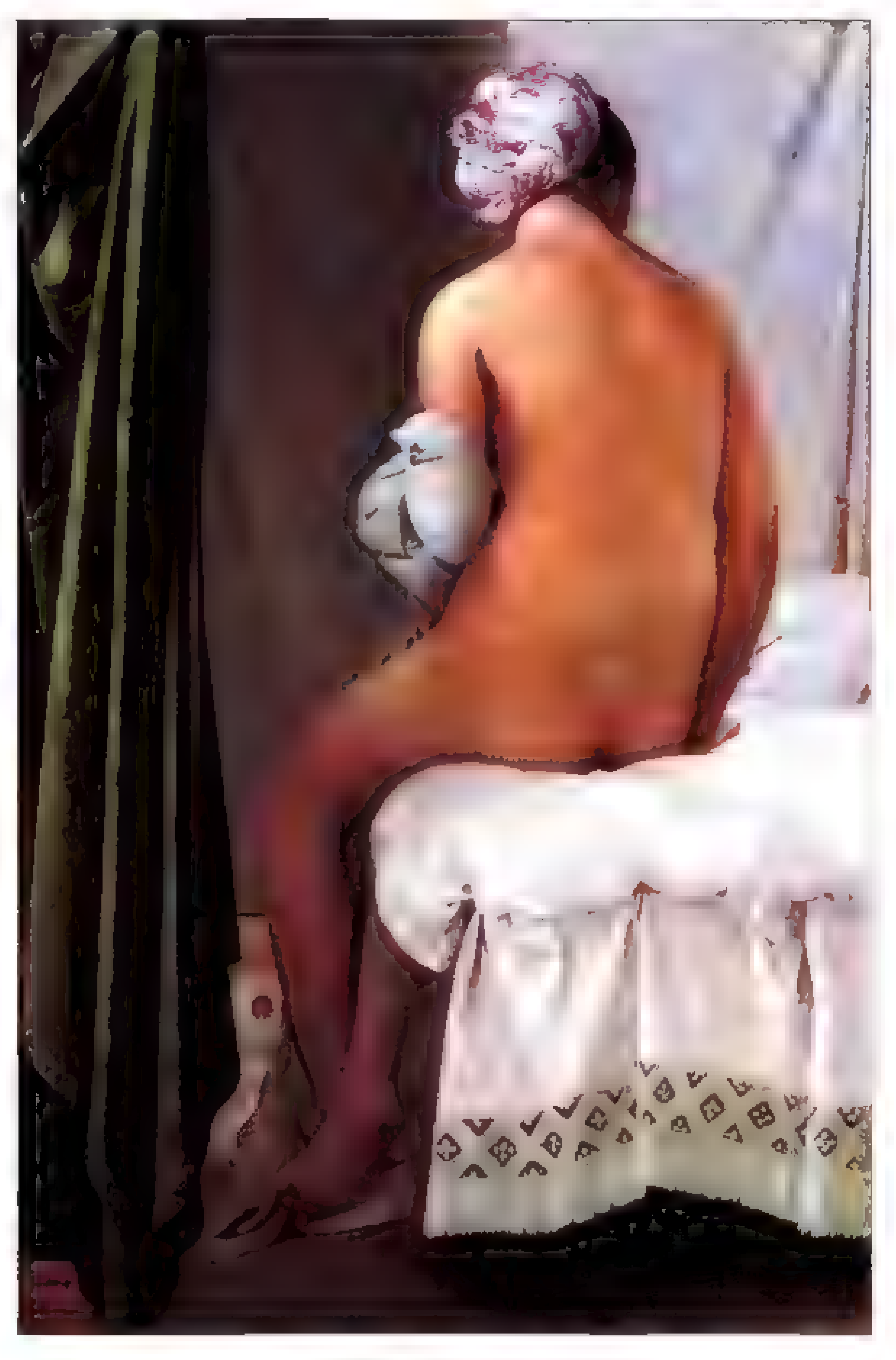
ومن المعروف أن تصوير الاستشراق قد مر بمراحل عدة مع مرور الوقت، وهو الأمر الذي انعكس بدوره على صورة المرأة الشرقية. فعلى حين سادت خلال القرن الثامن عشر تصاوير ساذجة استوحت تكوينات الصور التركية التي تصور مشاهد البلاط العثماني تحت تأثير ذيوع طراز الروكوكو، الأمر الذي أسفر عن عناية فائقة بإبراز تفاصيل تلك الأزياء، تحولت صورة المرأة الشرقية في مطلع القرن التاسع عشر عن النمط الإكزوتي بأحداث انحدار التصوير نحو النمط الحسي، إذ غدت المرأة الشرقية تعد في تصاوير الرومانسيين الفرنسيين موضوعاً جسدياً للإمتاع وحسب، على نحو ما يتجلى في صور محظيات الفنان جان أوجست دومنيك آنجر **(لوحة ٢٤)** ومشاهد حمامات النساء **(لوحة ١٣٣أ، ب)**. فقد بدت المرأة الشرقية تنطوي على الدوام وإلى الأبد فتنة نمطية ذات جاذبية شهوانية يسحر بها أعين المتطلعين إليها. وبالرغم من اقتناع بعض المصورين في نهاية القرن بأن تصوير المرأة الشرقية على هذا النمط ذي البعد الواحد بات أمراً ممجوجاً، ومن ثم حاولوا تصويرها في نمط نسائي يعبر عن حب الأمومة وكبريائها، إلا أنها ما لبثت في مطلع القرن العشرين أن وقعت فريسة لمحاولات الشنعة بظهورها في صور فوتوغرافية فاحشة مسفة مثل تلك التي تصورها مرتدية اليشمك الذي يخفي وجهها بينما يتدلى ثدياها عاريين، وهي صورة أقرب إلى كاريكاتير مهين لأية امرأة حتى وإن كانت عاهرة، ويتضح منها تعمد الإساءة إلى المرأة الشرقية بأسلوب فظ وخيال مريض. ومن خلال هذا الوسواس الحسي سيطر على المصور الغربي فقدت المرأة الشرقية هويتها حتى غدت مجرد دمية حسية لإشباع نهم المتطلعين من المستشرق المتطلع إلى كل ما يدور حوله المعروف «VOYEURISM».

لقد أصبحت صور النساء في حريم السلطان اللاتي يشغلن قاعات سراي استانبول هي «النموذج الأصلي» الذي يمثل الحريم في نظر الغربيين المعبر عن حالات الشهوة الدالة على السيطرة والقوة التي صورها جان أوجين ديلاكروا في لوحة «موت ساردانابال» حيث قاعة الملك الشرقي التي تكتنفها الظلال، يدور فيها الاغتصاب والجريمة حتى لا تقع جواريه وخيوله سبايا في يدي خصمه المنتصر، بينما الواقع أنه لا الحريم السلطاني ولا حريم ساردانابال هما النموذج الحقيقي للمرأة الشرقية آنذاك، فليس هم الشرقيون باستثناء طبقة الحكام والمياسير القادرون على الزواج بأكثر من امرأة أو اثنتين، كما لم تكن ظاهرة الحريم مرتبطة بعوامل اقتصادية فحسب، بل كانت ظاهرة حضرية أيضاً، إذ كانت ظروف الحياة في الصحراء وفي الريف تقتضي توظيف جهود كل فرد من أفراد الأسرة رجالاً كانوا أم نساء للمشاركة في الإنفاق على الأسرة، فكان على المرأة البدوية في الصحراء والفلاحة المصرية في الحقل أن تعمل بمفردها خارج دارها. وبرغم هذه الحقيقة الواضحة للعيان لم يتوقف أدب الاستشراق وفنونه عن اعتبار الحرملك هو الملمح المستديم والوحيد المميز للشرق، فإذا لم يكن متاحاً لغير أفراد الأسرة التردد على الحرملك فقد صوره الغربيون حصناً منيعاً تقف دونه الحراس والمحظيات والخصيان، وأصبح أكثر منه سكناً. ومن هذا المنطلق كانت صورهم الخاطئة تعرض الحريم وقاطناته اللاتي لا شغل لهن في الحياة في نظرهم سوى الاسترخاء وممارسة الهوى.

ويعود الفضل إلى الفنان جون فردريك لويس في تحويل صورة الحرملك إلى مؤسسة اجتماعية يتقبلها الغربيون، فقد ذهب يتحاشى الخوض في مشاهد السيطرة والعنف والجنس(٩). كما أقلع منذ عام ١٨٦٩ عن تصوير الحرملك بوصفه المكان الذي يجتمع فيه العديد من الزوجات

9) From Slave Market to Paradise: the Harem Pictures of John Fredrick Lewis and their traditions, 287. De[...]ato Jean

لوحة ١٣٣ آنجر: حمام النساء



لوحة ٣٣ب. آنجر. بعد الاستحمام. متحف اللوفر

لوحة ٣٤ جودول. وقت الجديد إلى الحريم (١٨٨١) لوحة زيتية ٧ر١٢٠×٣ر٢١٥ سم معرض ووكر لنفسون بسقربول

والمحظيات مؤثراً تصوير ثلة من النساء يمثلن كيانا اجتماعيا أقرب إلى مجتمع الطبقة الوسطى الإنجليزية في العصر الفكتوري متجنباً الإشارة إلى تعدد الزوجات. وما لبث مقلدوه أن اتبعوا هذا الاتجاه فخلت لوحاتهم من الإشارات الجنسية، كما حددوا عدد أفراد الحريم بثلاث: الأم والطفل والخادمة، وما كاد عام ١٨٨٨ يحل حتى غدا الحريم مكانا أسرياً.

كذلك اختار فردريك جُودُول Fredrick Goodall عنوان طريف لإحدى لوحات الحريم يطري فيها فضائل المرأة، محولا انتباه المشاهد من المرأة الشابة إلى طفلها، فلم تعد نجمة الحريم هي المحظية البارعة القدرة على الغواية والإغراء بل الطفل المدلل وفقا لتقاليد مجتمع القرن التاسع عشر، وبعد أن كانت المرأة هي ملكة الدار غدا الطفل مليكها. ومع أن جودول رسم المرأة مستلقية فوق فراشها وقد رفعت ذراعيها في استرخاء وليونة تمثل النمط التقليدي للمحظية إلا أنه أضاف طفلها إلى اللوحة كي يزيل أثر وضعتها المغرية مضفياً على اللوحة سمة أضواء جديدة وقد غطى الحرملك حتى ينزع عن المشاهد الشرقية ما علق بها من خلاعة، مقترباً من أفكار مجتمع البورجوازي الأوروبي **(لوحة ٣٤)**.

ثم ما لبث مصور استشراقي آخر هو فردريك آرثر بريدجمان الأمريكي أن ركز على أهمية ظهور الأطفال في مشاهد أسرية حميمة، فإذا نساء الحريم يبدون أمهات حانيات يحنين على أطفالهن، ويشرفن على استحمامهم ويساعدنهم في محاولة السير **(لوحة ٣٥)** وتعلم القراءة **(لوحة ٣٦)**. وما من شك في أن إيحاء أمثال هؤلاء الفنانين بأن المرأة الشرقية تتمتع بنفس مشاعر الأمهات الغربيات قد رفع من شأن المرأة الشرقية وسما بمكانتها من مجرد محظية إلى زوجة وأم في نطاق الأسرة التقليدية المتعارف عليه.

ومن الملاحظ أن صورة الأسرة الشرقية طغت عنايته عن تصوير المستشرقين للأسرة. فكي تُشبع المصور الأوروبي نهمه وولعه باستراق النظر إلى مشاهد العري أحجم عن تصوير الرجل

لوحة ٣٥.بريدجمان، الخطوات الأولى لوحة زيتية ٣٩.٤×٥٥.٢سم،
مؤسسة كريستي نيويورك

لوحة ٣٦ بريدجمان درس القراءة (١٨٨٠) لوحة زيتية ٨٠ × ٨٦.٤سم
مشهد عائلي بالجزائر مؤسسة سوزبي نيويورك

الشرقي. تمثل القوة والسيطرة في مشاهد الأسرية الاستشراقية، مادام الرجل الغربي قد حُرم من الدخول إلى مدن الشرقيين، يكاد ينعدم ظهور الرجل الشرقي رمز القوة والسيطرة في اللوحات المصورة ورحلات الرحالة، ولأعوت محله بمثابة عملية إحصاء رمزي أو فكري للرجل الشرقي يقوم بها المصور الغربي عن عمد للإعراب عن الغاء وجوده، ومن ثم الإحساس بالتفوق والسيطرة. غير أن المصورين الاستشراقيين ما لبثوا أن اعترفوا، على مضض بوجود المرأة الشرقية خارج الحرملك، وبحقها في مغادرة مضجعها والخروج من دارها بحرية. وخلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين أدرك الاستشراقيون زيف تفسيراتهم السابقة محاولين استبعاد الخرافات التي سبق لهم اعتناقها، فاستعادت المرأة الشرقية كبرياءها في لوحات التصوير الاستشراقي من خلال نضالها في سبيل الحصول على حقوقها والمساواة بالرجل.

وفي عام ١٨٣٤ قدّم أوجين ديلاكروا لوحة «نساء الجزائر في دارهن» **(لوحة ٣٧، ٣٨)** التي تعدّ قمة تصوير الحياة اليومية بين الصور الاستشراقية من حيث ألوانها البديعة والمهارة في استخدام تقنية الكياروسكورو، ومن حيث تعبيرها الجلي عن النظرة الاستعمارية وعن المجتمع الأبوي الشرقي. فقد صبغ الحزن والانعزال يغلب على النساء المستلقيات فيبدوّ وكأنهن غائبات عمّا حولهن، وإن كان ديلاكروا قد ابتعد تماماً عن التقاليد الاستشراقية في التعبير عن الإكزوتية الشهوانية والعنف والقسوة التي تتجلى في صور المحظيات التي شغلت فنون التصوير الأوروبية المعبّرة عن الحريم قبل عام ١٨٣٠ وفق طراز الروكوكو، ثم فيما بعد على يد الفنان آنجر. فنرى الخادمة السوداء في الطرف الأيمن من اللوحة وكأنها تتنصّت على حديث نساء الحريم باعتبارها عيناً لسلطة الرجل الغائب، على حين يوحي الحديث بين المرأتين في بؤرة الصورة بما بينهما من ألفة حميمة وباستغراقهما في الحديث بمنأى عن الآخرين. وعلى حين تبدو المرأة إلى يسار اللوحة أشدّ قرباً إلى المتطلع نحوها يوحي الظل المنسدل على وجهها بانشغالها في وحدتها بما يمور في وجدانها. كما تتلاقى نظرات المرأتين والخادمة مع بعضهن البعض تعبيراً عن استغراقهن في عالمهن الخاص وفقاً لتقاليد صور الحرملك الاستشراقية. ولم يفت الفنان بطبيعة الحال أن يضيف بضع عناصر شرقية كالنرجيلة والمبخرة والستار شبه المُسْدَل لتشكّل جميعها الإثارة المنشودة في مشهد الحريم الشرقي.

ولقد كانت لوحة «نساء الجزائر» في إطارها الاستعماري موضوع الساعة وقت ظهورها، فبادرت الدولة بشرائها لقاء ثمن باهظ، ولا غرو فرحلة ديلاكروا إلى شمال افريقيا التي استغرقت شهوراً ستة والتي تمخّضت عن هذه اللوحة كانت تراكب المشروع الاستعماري الفرنسي وتؤازره، إذ كان ديلاكروا أحد أعضاء البعثة الدبلوماسية التي عُهد إليها التفاوض مع سلطان مراكش لإبرام معاهدة تنصّ على عدم التدخل في الشؤون الفرنسية بالجزائر. وعلى غرار الفنانين الفرنسيين الذين رافقوا حملة نابليون إلى مصر عام ١٧٩٨ لعب ديلاكروا نفس الدور في تلك البعثة الاستعمارية.

ويسخر المفكّر النابه إدوارد سعيد بمرارة من المفهوم الغربي المشوّش عن الرجل الشرقي الذي يتخيله الأوربيون محظوظاً يعيش في الشرق، ويحيا حياة متراخية، في دولة يسودها الاستبداد ويغمرها لذات الحس، مشبعاً بروح التواكلية القدرية الشرقية، على حين تتلخّص المفهوم الأوروبي عن المرأة الشرقية في ذلك العصر في كلمة واحدة هي «الجنس»، فإذا الأوروبي يُسْقط

لوحة ٣٧ . ديلاكروا، نساء الجزائر في دارهن . متحف اللوفر

لوحة ٣٨ ديلاكروا حديث بين رجل وامرأة في طنجة

خيالاته الشبقية على النساء الشرقيات بعامة فيما يصدر عنه من آداب وفنون، فيصوّرهن دُمًى متاعدات مُغويات مغريات داشرات سائبات خاضعات مستكينات. ولعل لوحة «الحمام التركي» التي رسمها آنجر عندما كان في الثانية والثمانين من عمره **(لوحة ٢٤)** وحشد فيها كل وسائل الغواية والاستهواء هي أشهر التصاوير المعبِّرة عن هذا المفهوم الخاطيء بعد أن استعار نماذجه من مصادر شتى - لاسيما أوصاف الحريم التي ضمّنتها «رسائل ليدي مونتاجيو» زوجة السفير البريطاني باستنبول - شكّل بها لوحة تضمّ ستا وعشرين أنثى عارية، اختلفت الآراء في وصفها؛ فتارة هي لوحة حسية متحشدة غير واقعية بنهودها المتدافعة المتزاحمة، وتارة هي صورة هزلية أشبه بطبق المكرونة «السباجتي»، على حين وصفها العالم النفسي وليام هدسون بأنها تذكرنا «بالدود المتلوّي داخل علبة صيّاد السمك المستديرة»!

وقد رسم آنجر لوحة الحمام التركي مستديرة تشبّهاً بلوحة «العذراء فوق الكرسي» المستديرة لرافائيل التي كان شديد الإعجاب بها وبمصوّرها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الدائرة هي الشكل المثالي لاستقبال استدارة النهود والبطون والأرداف، ثم هي باستدارتها توحي باستدارة ثقب مفتاح الباب الذي يمكن للمتلصّص أن يسترق النظر من خلاله إلى المحظورات، الأمر الذي يوحي بفكرة وجود مُشاهد مُضمر يتطلّع إلى المشهد الحسّيّ المثير الذي لا تظفر فيه الوجوه بالاهتمام الذي تناله الأجسّاد حيث السُّرة هي «عَيْنُ البدن» على نحو ما كان آنجر يردّد.

وما من شك في أن لوحتيْ «موت ساردانابال» لديلاكروا ولوحة «الحمام التركي» لآنجر تعدّان طفرة غير عادية في تاريخ التصوير الاستشراقي. وبرغم الاختلافات بينهما من حيث الحجم والتقنية الفنية إلا أننا نلمس عند مقارنتهما ببعضهما البعض تفاعلا متبادلا، فكل منهما حُبلى بخيالات الشرق الحسّيّة، كما تتماثلان في ثراء الواقعية التي تحوّلت إلى خيال وأوهام جنسية مبهمة ملتبسة مسترخية ساكنة هادئة في إحداهما، وعنيفة عاصفة صاخبة نضرة الألوان في الأخرى

على أن أبرع مصوّري القاعد الوثيرة المستشرقين الذين لم يغادروا أوطانهم مستلهمين الأشعار والمنمنمات الشرقية والصور المطبوعة بطريقة الحفر الواردة بكتب الرحلات كان بلا مراء الإنجليزي ريتشارد باركس بونينجتون[10] الذي لم يتعد في أسفاره مدينة البندقية، ومع ذلك فإن صوره الشرقية المرسومة بالألوان المائية ترفّ بسحر خلاب وتشي برقة المنمنمات الفارسية، وكان لبونينجتون تأثير كبير على مصوّري الألوان المائية الفرنسيين في وقته. وكان معاصرا لديلاكرو وصديقا حميمًا له جاء إلى فرنسا عام ١٨١٦ والتحق بمرسم الفنان جرو، ومنذ بداياته الفنية سجّل نزوعا نحو الاستشراق، وعاش في فرنسا حتى وفاته المبكرة عام ١٨٢٨. وصُنّف إبداعه ضمن المدرسة الرومانسية الفرنسية لا الإنجليزية، وتناول معظم لوحاته الشاعرية عالم الإنسان الشرقي في حياته اليومية وبالذات المرأة **(لوحة ٣٩، ٤٠)**.

وبعد بونينجتون بجيل واحد اتجه الكاتب المصوّر الإنجليزي إدوارد لير[11] إلى اليونان في عام ١٨٤٩ ثم إلى مصر في عام ١٨٥٤. وكان لير فنانا طوبوغرافيا من الطراز الأول حوّلت صبغات ألوانه المائية مشاهد النيل والريف المصري إلى تحف خالدة **(لوحة ٤١)**

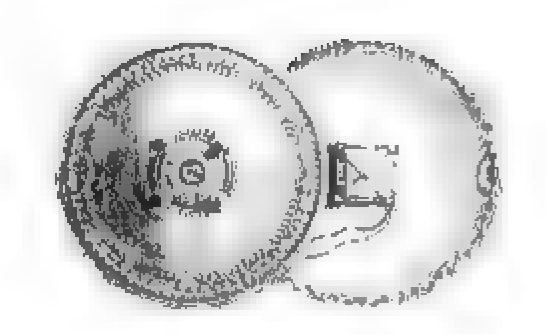
(١٠) Richard Parkes Bonington ١٨٠١ - ١٨٢٨

(١١) Edward Lear ١٨١٢ - ١٨٨٨

لوحة (٣٩) بونگتون، مشهد شرقي ١٨٢٥، ألوان مائية ٢٤×١٩سم مجموعة والاس بلندن.

لوحة (٤٠) بونگتون، غفوة القيلة، ألوان مائية ١٦×١٨سم مجموعة والاس بلندن

لوحة (٤١) إدوارد لير، الطريق المؤدي إلى أهرامات الجيزة، لوحة رسمه ٣٢×٥٢,١ سم عام ١٨٧٣، وكانت الإمبراطورة أوجيني قد افتتحت مشروع التشجير على جانبي الطريق بمناسبة حضورها حفل افتتاح قناة السويس ١٨٦٩. جمعية الفنون الجميلة بلندن



الفصل الثاني

إطلالة على التصوير الاستشراقي
في الشمال الأفريقي والشام وتركيا

لم تكن مراكش في نظر الأوروبيين خلال القرن التاسع عشر تعدو ميناء «طنجة» ونصف سكانها حينذاك من اليهود، حين كانت تابعة للبرتغال إسما ومحكومة بنفوذ بريطاني فعلا لقربها من جبل طارق. ولم يجرؤ أحد من الأوروبيين على ولوج تلك البلاد التي كست ثغور بالحروب القبلية في أغلب الأحيان، والتي لم يرحب أهلها بدخول مسيحي إليها إلا إذا كان في صحبة أحد القناصل. فكان ظهور الزائر المسيحي بين الأهالي في مراكش وبصفة خاصة في مكناس أمرا غير مرغوب فيه، فلا يستطيع المرور بينهم دون حراسة الجند الذين ينضم إليهم المارة مهللين في صخب مُعربين عن سخطهم. وهو ما حدث بالفعل لديلاكروا الذي استحب عليه في البداية أن يرسم مشهدا من الطبيعة التي يقع عليها بصره، على حين كان الصعود إلى سطح منزله أو الإطلال من شرفته يعرّضه حتما إلى القذف بالحجارة أو الإصابة بطلق ناري، وذلك لشدة غيرة رجال مراكش على نسائهم اللاتي اعتدن قضاء أوقات فراغهن فوق أسطح الدور. ومع ذلك فما لبث ديلاكروا أن اقتحم على المراكشيين حياتهم العامة والخاصة واستطاع أن يصور الكثير من مشاهد هذه الحياة، إذ كان كله عيونا تنقش ما تراه في ذاكرته ووجدانه **(لوحات ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩)**. وما أكثر ما خاطر برسم عجالات تخطيطية سريعة بقلمه وصوّر بفرشاته خفيةً عجالات بالألوان المائية.

كان الضوء في مراكش شديد الإبهار لدرجة ظن معها ديلاكروا لأول وهلة أن بصره لن يقوى على مجابهته، وعلى الرغم من ذلك مضى ساعيا وراءه، كما استهواه في تلك البلاد المشمسة بريق ألوانها الساخنة، فإذا رحلته إلى مراكش تؤكد له صدق حدسه وتهوّن عليه كل مالاقاه في سبيلهما، وهو ما جعل منه بحق أول مَنْ أرهص بالأسلوب التأثيري. وفي مراكش تبيّن له أن أشدّ تصاوير جرو وروبنز المسرفة في الخيال لا تعدّ شيئا إلى جانب ماشهده في الأسبوع الأول لدى قضاه بطنجة، لاسيما حين وقع بصره على مشاهد سباق الخيل على ساحل البحر أو على مشاهد الفروسية التي سجّلها في العديد من تصاويره. وخلال رحلته تلك وقع بصره على العديد من المشاهد الخلابة الجديرة بالتصوير التي مالبثت أن تحولت فيما بعد إلى لوحات مصوّرة بفرشاته وكم كان صادقا حين صرّح بأنه كان يقع مع كل خطوة يخطوها على مشاهد تكاد تناشده وتستصرخه لكي يصوّرها، تحمل الثراء والمجد لعشرين جيلا من المصوّرين..... وكان هو واحداً منهم، فما إن يقع بصر ديلاكروا على شرفات بيوت مراكش الناصعة البياض حتى يستخرج من حقيبته كراسة الرسم وعلبة ألوانه المائية يسجّل ما يراه. وما من فنان أوروبي زار

لوحة ٤٧ ديلاكرو . صيد النمر في مراكش
متحف اللوفر

لوحة (٤٢) ديلاكروا: فرسان
يجلسان القرفصاء في طنجة

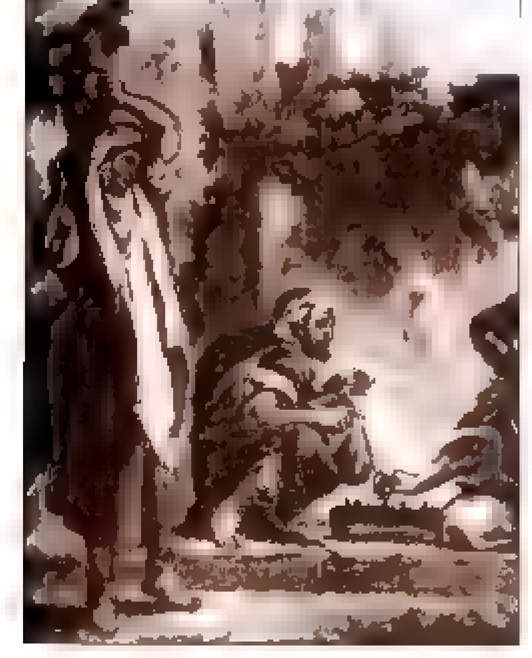
مراكش، لأن وقد تأثر به ديلاكروا وسجّله في عجالاته التخطيطية، مثل أسواق مدينة فاس وحفلات مولد النبي بمدينة مراكش حيث يهبط الفرسان من جبال الأطلس متلفّعين برانسهم الصوفية البيضاء. ويثبت أن ديلاكروا قد انبهر انبهارا شديدا باعتزاز أهل مراكش بأنفسهم وبفحولتهم وبعضلاتهم المتينة، فراح يرقبهم وهم داخل الحمامات العامة حيث يعكف العبيد السود على تدليك أجساد سادتهم البربرية وهم مستلقون تحت البوائك. وعلى حين كان من اليسير عليه وعلى غيره من الأوروبيين تقصّي أثر النساء المسلمات، كان من اليسير أن يلاحق النساء اليهوديات، ذلك أنه حظي في عرض نفسه ومن الغريب أن ترجمان القنصل الفرنسي، وكان مسلما، كان يمقت اليهود ويسير معه ليتيح لديلاكروا وغيره من الزائرين الأوروبيين الدخول إلى بيوت أسرته، فرسمهن ديلاكروا مسلمات وسيدات، ملابسهن الحرير وحليهن الوفير من الذهب، وهن جالسات على الديوان كصف من الدمى وهن واقفات يثرثرن حول النافورة. وذات مرة، وقد من النساء اليهوديات اللاتي يتحدثن تودداً لتصويره وقد ارتدين زي النساء الحرائر، قاده أحد كبار موظفي الباشا المسلمين إلى داره حيث وقع على ما كان يحلم به منذ بعيد. فما كاد يخرج من الردهة المعتمة إلى صالة الحريم حتى وقع بصره وسط أكداس الحرير والذهب على عدد من النساء الحرائر والخادمات، فإذا هو قد أصيب بما يشبه الحمّى التي سرعان ما تكشفت عنه شيئا بعد شيء مع تناول الشُّرْبات والفاكهة، فسجّل في مفكرته: «ألا ما أشدّهن فتنة.. فقد عُدن بي إلى عصر هوميروس... ولكم أوثر هذا الطراز من النساء على كل ما عداهن»، فلقد كان مكان المرأة في رأيه هو دارها، وولاؤها لزوجها والقيام على تربية أطفالها.

هكذا سجّل ديلاكروا من بين ما سجّل بفرشاة ألوانه المائية في كراسة عجالاته التخطيطية مريم بن سلطان بثيابها فيما بعد في المرأة المستريحة التي يسار لوحته الشهيرة «نساء الجزائر» **(لوحة ٣٧، ٣٨)**، وكذا زهرة بن سلطان ليتمثلها في المرأة الجالسة القرفصاء إلى اليمين، وكانت من بين من رسمهن أيضا بهية وخدوجة، وتدل هذه الأسماء التي سجّلها في مذكراته على أنهن لم يكن يهوديات بل مسلمات ربما من أصل شركسي. ومن ثم انبرى يصوّر في عجالاته التخطيطية النعال والشال والأوشحة والمخدات والأواني والبسط التي سعى إلى اقتناء نماذج عائلها قبل عودته إلى

لوحة (٤٣) ديلاكروا: سلطان مراكش محاطا بحاشيته ١٨٤٥، متحف الأوغسطيين بتولوز.

لوحة (٤٤) ديلاكروا: زعيم مغربي في زيارة لإحدى القبائل ١٨٣٧، متحف الفنون الجميلة بنانت

لوحة (٤٥) ديلاكروا: ممثلون ومهرّجون عرب ١٨٤٨، متحف الفنون الجميلة بتور.



لوحة (٤٦) ديلاكروا: محظية جزائرية في حديقة ١٨٧٥

لوحة (٤٨) ديلاكرو
عرض الفروسية
العربي بمدينة مكنس
متحف ستاندر
فرنكفورت

لوحة (٤٩) . ديلاكروا حفل عرس بمراكش . متحف اللوفر

باريس، حيث انكب على إعداد لوحته «نساء الجزائر» وقد استخدم نفسه في تكوينه نحو ثلاث نساء جالسات في الحريم، أحداهن مسترخية إلى اليسار. كما سوف نلاحظ مستندة مرفقها إلى حشية بينما تجلس الأخريات القرفصاء، وتمسك إحداهن بمبسم نرجيلة وأمامهن صحن مترع بالفاكهة. وفي أقصى اليمين تقف أمة زنجية تبدو لمشاهد مدبرة نحو الجدار الذي علقت عليه لوحة مكتوبة لعله قصد بها مقولة عربية أو آية قرآنية، وهو أمر يسقط منه أحد من المصورين، وهذا ولا شك أثر من آثار دراساته السابقة لمصنفات الإسلامية. وتبدو أزياء المرأة المشرقية في اللوحة بكل تفاصيلها من حرير يتماثل في ثناياه بريق الشعاع المرقش، ومن الحلي والقلائد والخلاخيل والأقراط الذهبية التي تزين الأعناق والآذان والمعاصم والسواعد، إلى وردة زينت بها السيدة مدخنة النرجيلة شعرها، وقد ضمت الأربع شعورهن بغلالات رقيقة هذا إلى الحشيات والوسائد والنمارق والطنافس المزخرفة والسجاد والأشعة المتنوعة والستائر المدلاة على عرض لوحات المصور الهولندي ڤيرمير، والأواني المزخرفة بالذهب داخل الصوان ذي الباب المزخرف وفوق الصفة التي تعلوه، والمزهريات الصغيرة السميك المذهب، كما اكتست الجدران ببلاطات الخزف المزخرفة بزخارف ذات ألوان مبهرة.

وحين دعي ديلاكروا إلى حفل عرس تم في صحن دار أحد الأثرياء إذا هو يجد خليطًا من العرب واليهود وقد تحلقوا حول الراقصة وحوله الموسيقى يلتهمون أطباق الكسكسي بينما ارتدت العروس ثوبًا معشى بالترتر البراق وعيناها مطبقتان وكأنها في غيبوبة. وهو ما سجله ديلاكروا تسجيلاً رائعًا في لوحته «حفل العرس في مراكش» **(لوحة ٤٩)** ووفقًا للتقاليد الكلاسيكية نجد التكوين الفني محصورًا داخل مساحة مكعبة يتحدد إطارها بالخطوط الخضراء التي تحدد الطابق الأول بشرفته الخشبية التي يطلق عليها في العمارة الإسلامية اسم «الأغاني»[1] ولو قع أن هذه اللوحة لا تذكر المشاهد بصور العصر الكلاسيكي وعصر النهضة فحسب بل ترهص أيضًا بصور القرن العشرين التي تتحدد مستوياتها[2] بتباين الألوان[3]، على نحو لوحات موندريان الهندسية لون الحائط الأبيض المواجه وقد حدده عرضيًا، وفي منتصف الارتفاع خطان أخضران، وحددته طوليًا بالأخضر في الواجهة بعمود شاك في الجدار، وفي أحضان هذا المعمار بخطوطه الهندسية المستقيمة كتلة بشرية تتحرك مسببة الكثافة والأبعاد من خلال صفين متقابلين من المدعوين وكأنهم ألوان مايلت أن تحتوي يمينًا ويسارًا. والصورة في مجملها تعبر عن مقابلات وتباينات بين اللون الأبيض مع غيره من الألوان، وفي صحن الدار والجدران مع تجمع الشخوص، والصرامة التحديدية للإطار الصورة تبعث منها الحركة المتكسرة والمدعوين وضيوفهم.

ومراكش دون سائر بلاد المغرب هي التي لم تقع تحت نير الحكم التركي العثماني، ما أتاح للرحالة بما عليه أهل هذه البلاد من أصالة وتميز في الصنائع والأخلاق، وما عليه عمائرها من بساطة وجلال، فجاءت الكثرة من رسوم الفنانين المستشرقين الذين وفدوا على مراكش فريدة في مضمونها. إذ كانوا يؤثرون تسجيل مختلف أنشطة الحياة اليومية بين الناس بدلاً من الاندفاع نحو تسجيل ما هو جذاب جدير بالتصوير من حيث أناقته وروعة بساطته وإثارته بالنسبة للعين. ومن هنا كانت تصاويرهم للقصبة [أي الحي الوطني] تربو على تصاويرهم للبازار [أي السوق]

* * *

(١) الأغاني: شرفة بحجرة علوية من القاعة تستخدم للحريم وليس ثمة ما يشابهها في عصر الحريم في غير مدينة رشيد.

(٢) Plane: مستوى هو موضع خاص بكل جسم أو شكل مرسوم أو منحوت بالنسبة إلى غيره في الطبيعة، وقرب أو بعد بالنسبة إلى العين [م م ف ت]

(٣) Contrast: تباين أو تضاد هو ما يظهر من فرق بين شيئين متجاورين في الصورة أو الشكل أو اللون، كالفرق بين خط مستقيم وخط منحنٍ، وبين الفاتح والداكن، أو بين لونين متعارضين مثل الأحمر والأخضر [م م ف ت]

والجدير بالذكر أن نورد ثلاثة من المصوّرين الفرنسيين المتميزين، أولهم عبقري جاء في القمة كما قدمت، هو أوجين ديلاكروا، وبعده مرتبة اثنان هما تيودور شاسيريو ثم أوجين فرومانتان. بوّؤوا مكانة الصدارة في الاستشراق الفرنسي حين رفعوا التصوير الاستشراقي إلى مستوى التصوير التاريخي فيما بين عامي ١٨٢٥ و١٨٧٥. كان الأول بين هؤلاء، كما مرّ بنا، سبّاقًا إلى اكتشاف الألوان الصارخة الدافئة التي دأب على اكتشافها في مراكش يستمد منها إلهامه. أما ثانيهم فقد اهتدى في «الجزائر» إلى الشرق الذي لاءم طبيعته ومزاجه، وكان ثالثهم شريكه في هذا الإعجاب.

وما كادت الحرب الفرنسية تفرغ من إخضاع الجزائر للهيمنة الفرنسية حتى هُرع المصوّرون الفرنسيون إلى طرقات المدن التي كان محظورا عليهم دخولها من قبل. فحتى عام ١٨٣٠ كان تصوير المشاهد الجزائرية من بين موضوعات التصوير الاستشراقي مقصورا على تلك التي تمثل اختطاف القراصنة الجزائريين للراهبات والفتيات الأوروبيات ليبيعوهن للأعيان. غير أن الغزو الفرنسي الذي بدأه شارل العاشر ومضى فيه كل من لوي فيليب ونابليون الثالث على الرغم من المشاق والعناء اللذين كابدتهما الجيوش الفرنسية في توجههما، لما أبداه الجزائريون من بأس وبسالة وحميّة وإصرار، انتهى إلى تغيّر محسوس، فبعد أن سجّل مصوّرو المعارك الذين صحبوا الحملة الفرنسية إلى الجزائر تصوير العمليات الحربية، إذا فنانون فرنسيون آخرون يُهرعون إلى تفقّد ما استولى عليه الجيش الفرنسي من أرض الجزائر ومدنها الساحلية، بعد أن لم يعد الشرق يبعد غير أيام ثلاثة يقطعها الراحل من أوروبا إلى أفريقيا عبر البحر.

وكان الفنان أوراس فرنيه[4] مصوّرا ماهرا له قدرة فذّة على تشكيل التكوينات الفنية الضخمة، وتشهد بهذا لوحته الضخمة «الدوق دومال[5] يأسر قافلة الأمير عبد القادر» بمتحف فرساي **(لوحة ٥٠)** والتي يبلغ طولها ثلاثة وعشرين مترا، وقد قُدّر لها أن تظفر بالإعجاب والتقدير في صالون باريس عام ١٨٤٥. وتصور هذه اللوحة الفرنسيين حين بغتوا معسكر الجزائريين بهجوم مفاجئ فبدا الاضطراب يسود المعسكر. وكان فرنيه صاحب هذه الصورة من أوائل المأخوذين بشدة بأس أولئك العرب الجزائريين البواسل وسحرهم. اقرأ له ما يعبّر به عن هذا الإعجاب:

«... وما إن بعث الأمير عبد القادر هذا الهجوم حتى رمى عباءته عن عاتقه، وخفّ فامتطى جواده الأبيض مقتحمًا. فبدا ذراعاه عاريتين إلى الكتفين وقد أمسكتا بسيفين من الذهب البرّاق، وبدت عيناه تشتعلان ووجهه قد غشّته [illegible]. ومنذ أن وقع بصري على هذا المشهد لا تزال ذاكرتي تمثّل «بطلي» هذا... ومن إحساسي لو كنت أنثى لألقيت بنفسي في أحضانه. ومن هنا كان لزاما عليّ أن أصوّره عديدا من النواحي، من الأمام ومن الخلف، ومن فوق، ومن تحت».

ومع ذلك فإن فرنيه في تعصبه الذي نعرضه من هذه اللوحة يُقحم هودجين تحملهما نساء جزائريات يبدو عليهن الهلع من وقع المفاجأة، راسمهن في وضعيات مثيرة لا تمتّ إلى الموضوع بسبب، لكنه افتعل مسوّغاته بنفسه غير مسوّغة كي يقدّم إلى مواطنيه ما يرضي غرورهم وهواهم واستعلاءهم فضلا عن تشوّقهم إلى كل ما هو «إكزوتي» مثير. وما أصدق الشاعر بودلير حين وصف هذا المؤرخ لحملات فرنسا العسكرية في الشمال الأفريقي، والذي نستطيع أن نصف فنه بأنه فن غير إنساني بقوله: إنه جندي متعسف في تصوير ميادين به مواطنيه من إسراف ومبالغة في ذكر أمجادهم العسكرية.

وكان تقدير الفنانين ذوقه معظمه جزائريا يفوق تقدير أوراس فرنيه لها، فكان أول من صوّر مسجد ميناء الجزائر الشهير، كما سارع غيره من المصوّرين الفرنسيين إلى تسجيل المشاهد الجديرة بالتصوير

(4) Horace Vernet ١٧٨٩ – ١٨٦٣

(5) الدوق دومال هو ابن الملك لوي فيليب

لوحة (٥٠) أوراس فرنيه: الدوق دومال يأسر قافلة الأمير عبدالقادر. متحف فرساي

لوحة ٥١ : شاسيريو فارس عربي جزائري يتأهب للاستعراض. ألوان مائية. متحف اللوفر

قبل أن تطويها يد الزمن وتندثر معالمها. كذلك أحد المصوّر شاسيريو [٧] مما عليه مباني مدينة الجزائر من سطح ناصع شبّهه بسطح الحصن والرخام، كما تراءى له الأفق وردياً أحياناً أو أزرق دون زرقة البحر أحياناً أخرى، وكانت السماء بدورها تبدو له زرقاء متلألئة في خفوت، فعكف على كراسته يسجّل رسومه المائية على الرغم من قصر الفترة التي قضاها بالجزائر **(لوحة ٥١، ٥٢، ٥٣)**.

وفي الوقت نفسه هبط الجزائر أوجين فرومنتان [٨] (١٨٢٠ - ١٨٧٦) فأسر بمشاهدها وأخذ يرسل مايصوره منها إلى صالون باريس، فتبوأ بلوحاته موقع الصدارة للجيل الثاني من المصوّرين الاستشراقيين الذين آثروا تصوير ماهو بسيط صادق على تصوير ماهو أنيق جدير بالتصوير. وكان فرومنتان شديد التعاطف مع من يختاره أنموذجاً من العرب، وشاعت في رسومه كافة مسحة من الشجن، سمته التي تميّز بها في سائر تصاويره سواء كانت شخوصاً على ظهور الخيل أثناء السباق أو الصيد والطراد **(لوحة ٥٤، ٥٥)**، تعلو وجوههم جميعاً سمات الأسى وكأنهم يمرّون بالحياة عابرين. وقد احتلت موضوعات الفروسية مكانة خاصة عند هذا الفنان، ومردّ هذا إلى ولعه بالخيول العربية والفرسان العرب **(لوحة ٥٦)**. وعلى الرغم من أن موضوعاته كانت شائعة مألوفة إلا أن تصاويره كانت غنية في المهارة والجاذبية، كفيلة بأن تحلّ مكان ماهو جميل أنيق جدير بالتصوير. غير أن تصاويره للنساء الجزائريات جاءت أكثر عروبة من صور النساء الجزائريات التي صوّرها معاصروه.

ومن بين الفنانين الذين وفدوا إلى المغرب المصور بنجامان كونستان ١٨٤٥ - ١٨٧٣ **(لوحة ٥٧، ٥٨، ٥٩)** الذي قصد المغرب عام ١٨٧٢ في رفقة الفنان الشهير جورج كلاران **(لوحة ٦٠)** واستقر به قرابة عامين حيث أقام في طنجة، وكذا المصوّر إيبوليت لازيرج ١٨١٧ - ١٨٧٧ الذي زار الجزائر في ثلاثينات القرن التاسع عشر واستقر فترة طويلة مقيماً بشمال أفريقية **(لوحة ٦١)**.

وما لبث المصوّرون التأثيريون أن وفدوا إلى الجزائر، لكن ذلك لم يصل بهم إلى أن يكونوا مستشرقين غير واحد هو رينوار الذي قرب أن يكون استشراقياً بعد أن مكث طويلاً بالجزائر عام ١٨٧٩ **(لوحة ٦٢)**، ولعل مردّ ذلك إلى إعجابه الشديد بديلاكروا. ولايفوتنا هنا أن نذكر وصف الفنان ألبير بسنار للجزائر عام ١٨٩٤ الذي كان مصوّراً رمزياً إلى جوار كونه استشراقياً إذ يقول: «ما أروع الجزائر بعد أن تغمر السيول أرضها فتغدو تربتها مُحْمَرّة حُمرة الدماء، على حين يبدو نبتها أزرق، بينما يحتدم بحرها في زرقة داكنة أشبه ماتكون بلون عيني غادة شقراء ... وأنّى حسبت تشهد الطبيعة وقد غمرت كل شيء ببهائها. وحين يطالعك الفجر يتراءى وقد طغى عليه اللون الوردي على نحو لانشهده في بلادنا، أما الغسق فيبدو أكثر نزوعاً إلى اللون البنفسجي وتتألق حمرة ... بلونها الأبيض من خلال الزرقة المخيّمة، وتتجلّى القباب من وراء أشجار الزيتون وكأنها صُنعت من لبن شفّاف، وتومض أوراق الشجر وكأنها نجوم قد علاها الشحوب. يبدو ذلك هذا كله وكأنه تطريز في صفحة السماء، يتراوح بين الفيء والفيء ملوّناً في رقة لانشبهها رقة، مثل شريط طويل من قماش الساتان الأملس».

وتكاد هذه الصورة تكون هي نفسها التي وصفها الفنان دنس دني في تونس التي لم تطأها أقدام الفرنسيين إلا في عام ١٨٨٥، وإن كانت تونس دون الجزائر حجماً، فلم تجتذب إليها غير قلة من المصوّرين الملحوظين، منهم كرايليه الذي خلّف لنا بعض الصور والرسوم المائية لمدينة تونس حضرة أحد المعالم الكبرى في دنيا العرب والإسلام

Théodore Chassériau (٧)
١٨١٩ - ١٨٥٦

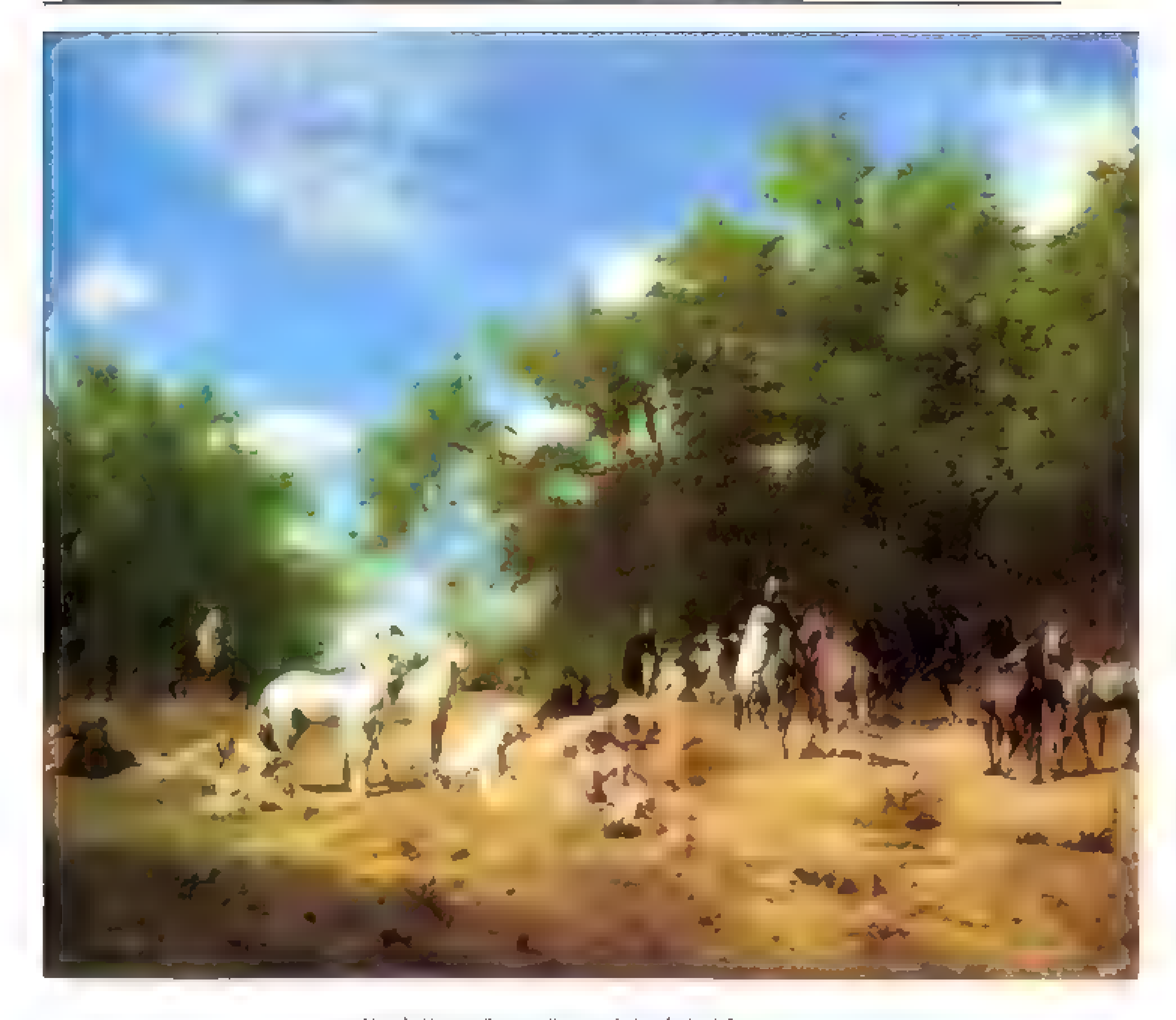
Eugène Fromentin (٨)
١٨٢٠ - ١٨٧٦

لوحة ٥٢ شاسيريو علي بن احمد خليفة قسطنطينة مع حرسه متحف فرساي

لوحة ٥٣ : شاسيريو رقصة المناديل في مراكش متحف اللوفر

لوحة (٥٤) . فرومانتان : صيد الصقور . متحف كونديه بشانتيي

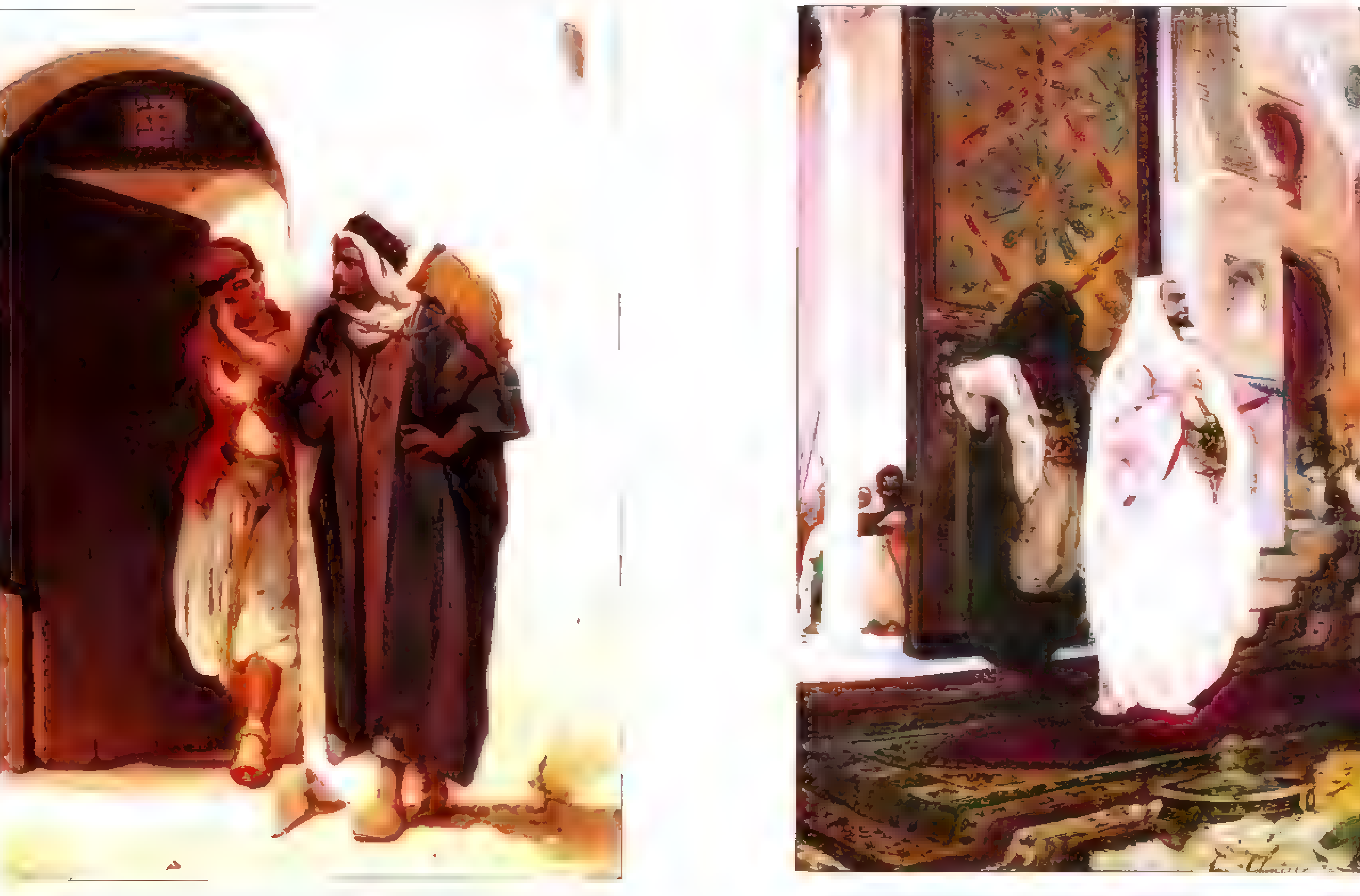
لوحة (٥٥) فرومانتان قافلة من الفرسان تحطّ رحالها في غابة لتمان فسحة من راحة . متحف فرساي . باريس



لوحة (٥٦) فرومانتان: كمين الصيد. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٥٩) بنجامان كونستان: استقبال سيدي محمد سلطان المغرب لسفير فرنسا (١٨٥٩ - ١٨٧٣). وتكشف هذه اللوحة عن هيبة السلطان وجلاله من خلال وجوه وعلماء الدين خر معظمهم ساجدين بمجرد ظهوره خارجا من قصره، بينما بدا موكب السلطان نفسه عائما وسط الغبار. منصة عد
لوحة زيتية ٣٧ × ١٢٥١ ١٣٣,١سم. جاليري «المتحف» بلندن

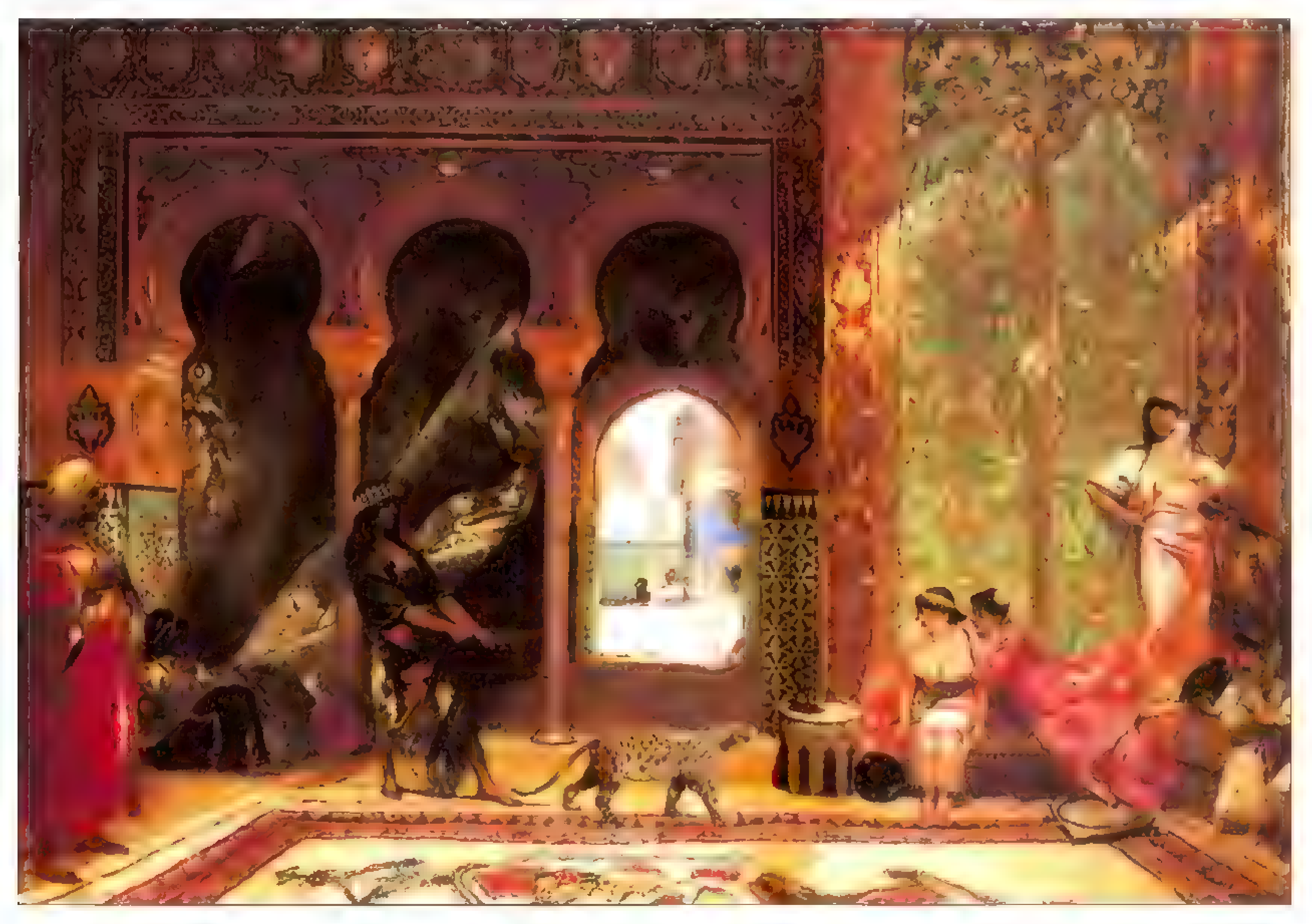
لوحة (٤٧) بنجامين كونستان
اجتماع في دار عربية. ونرى الفنان
وقد ابتعد قليلاً عن الكلاسيكية
الأكاديمية. كما غمر مساحات كبيرة
داخل البيوت الشرقية التي يرسمها
باللون الأسود لإبراز ألوانه الثرية
وشأنه شأن المصورين المستشرقين
حشد مرسمه بالأدوات والتحف
الشرقية التي اقتناها أثناء رحلاته
لاستخدامها في رسم لوحاته. هو
بتفورد اند هيور جانيري سدني



لوحة (٦٠) جورج كلاران «نحو رب الدار» إلى جناح الحريم. وقد اعتمد الفنان على صيغ المعمار المراكشي (الإسباني المدجن)، وإن لم يكترث كثيراً بالتفصيلات إذ كان هدفه الإبهار فحسب من خلال الألوان والحركة. وولترز آرت جاليري، بلتيمور.

لوحة (٦١) ليبولد لاربرج عربي [illegible] يرتدي برنساً يقف بمدخل بيت جزائري يهدي قرينته جرة، فتاة تطل من فرجة الباب وهي تثبت خمارها على وجهها حياء، وإن بدا رضاها باللقاء. لوحة زيتية ٥٠ × ٤٢ سم جاليري «المتحف» لندن.

وبدونه سيّئتي وردتي   يذكرك المسك أنفاسها
كعذراء أبصرها مبصرٌ   فغطت بأكمامها رأسها



لوحة (٥٩) بنجامان كونستان
النمر مستأنس في الحرم سوذبي
بارك برنت نيويورك

(٦٢) رينوار، محظية
متحف رانس

التصوير الاستشراقي في الشام

وقد وفد على سوريا و جزيرة العربية جملة من المستكشفين، غير أن التجوّل في هذين القطرين وقتذاك دون التزام بطرق القوافل الرئيسة كان فيه من المخاطر ما فيه لأن الامبراطورية العثمانية لم تعمل بإعداد خرائط لأمصارها. وكان من بين هؤلاء المستكشفين الأستاذ جون لويس بوركهارت Burckhardt (١٧٨٤ - ١٨١٧) السويسري الذي كان يعمل في خدمة الحكومة البريطانية، وكذا روبرت كيرزون الذي قصد حلب سعياً لشراء بعض المخطوطات للمتحف البريطاني. ثم [illegible] ولا يكونوا يحبون أن يرتادوا على مدينة تدمر [بطرا التاريخية]. إذ كان من العسير على الأجنبي الولوج إلى المناطق الداخلية من سوريا إلا إذا تنكّر في زيّ عربي. وكان مما يسترعي الانتباه والدهشة معا سيرة سيدة إنجليزية تدعى ليدي هستر لوسي ستانهوب (١٧٧٦ - ١٨٣٩) ابنة لورد ستانهوب وابنة أخت رئيس وزراء بريطانيا الذي ظلت تشرف على إدارة مسكنه حتى وفاته. وكان قد ترك لها معاشا يهيّء لها حياة رغدة رخيّة، لكنها بعد أن ضاقت ذرعاً بتقاليد المجتمع الإنجليزي وعاداته خلّفت إنجلترا عام ١٨١٠ ولم تعد إليها قط. وبعد تجوال طويل في أنحاء الشرق الأدنى حلّت في مدينة تدمر بصحراء الشام، وخلعت نفسها وكأنها زنوبيا [الزبّاء] ملكة هذا البلد في سالف الزمان، كما شاع عنها أنها متنبئة عرّافة، وانبرت تنفق عن سعة وسخاء أهوج وهي تستقبل في دارها الرحّالة و الفنانين والدبلوماسيين الأوربيين، فمضت تنفق حتى [illegible] على كل ما تملك، و[illegible] ديونها [illegible] بعد قصرها [illegible]، و[illegible] بيوتها في قرية من قرى لبنان وهي على هذه الحال.

ومن الرحّالة الذين قصدوا سوريا عن [illegible] اللورد [illegible] (١٨٠١ - ١٨٧٦) وكان مؤرخاً ورساماً خلّف تصاوير لها قيمتها. هذا إلى أنه شرع في ترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» عن [illegible] في هذه الترجمة [illegible] وثمة رحالة مستشرق [illegible] إلى الشعب و[illegible] على [illegible] هو سير ريتشارد بيرتون (١٨٢١ - ١٨٩٠) [illegible] حين [illegible] ترجم كتاب «ألف ليلة وليلة» [illegible] أن يذكر ما فيه من فحش دون أن [illegible] أو تحوير، بل [illegible] من فحشه، كما أنه [illegible] أشعار [illegible] شاعر من [illegible]. ومن بين أشهر كتبه التي تتوقف على الحسبى كتابه المشهور «الحج إلى المدينة ومكة» ١٨٥٥ [illegible] أنه [illegible] تنكّر في زي [illegible] الإسلامية [illegible] مكة المكرمة والمدينة المنورة دون أن يكتشف أمره. ثم [illegible] بعد [illegible] قنصلاً لبلاده في دمشق، كما [illegible] في [illegible] كثير من حياته في الشرق.

ولم تكن دمشق [illegible] كثير من الأجانب، [illegible] مصورون [illegible] على [illegible] في [illegible] التي لم [illegible] كثير [illegible] عبر [illegible] ليدي هستر [illegible] ولأخرى [illegible] على [illegible] سكانها [illegible] التاسع عشر من [illegible] [illegible] تدمر [illegible] لأول مرة [illegible] على [illegible] التي [illegible] في كل من سوريا [illegible] وفلسطين [illegible] في كتابه «سوريا والأراضي المقدسة ١٨٣٦»، [illegible] في [illegible] مع أن مشاهده كانت [illegible] كثيرا من [illegible] إلا أنها دون [illegible] التصوير [illegible] لم يكن غريبا [illegible] ليدي هستر ستانهوب (لوحات ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١) أما عن أراضي فلسطين المقدسة [illegible] جميع من [illegible] من الرحالة و الأدباء والفنانين في سبيل الوقوع على مدخله في [illegible] من ذكر [illegible] ومواطن الأحداث وعادات الأهالي. ويأتي في مقدمة هؤلاء الفنانين [illegible] (٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦) والمصور الألماني جوستاف باورنفيند (١٨٤٨ - ١٩٠٤) الذي رسم العديد من الصور لمدينة القدس وميناء يافا وأسواقها، وتعد لوحته سوق يافا آية من آيات التصوير الاستشراقي للشوارع و الأسواق في الشرق الأدنى (لوحة ٧٧)

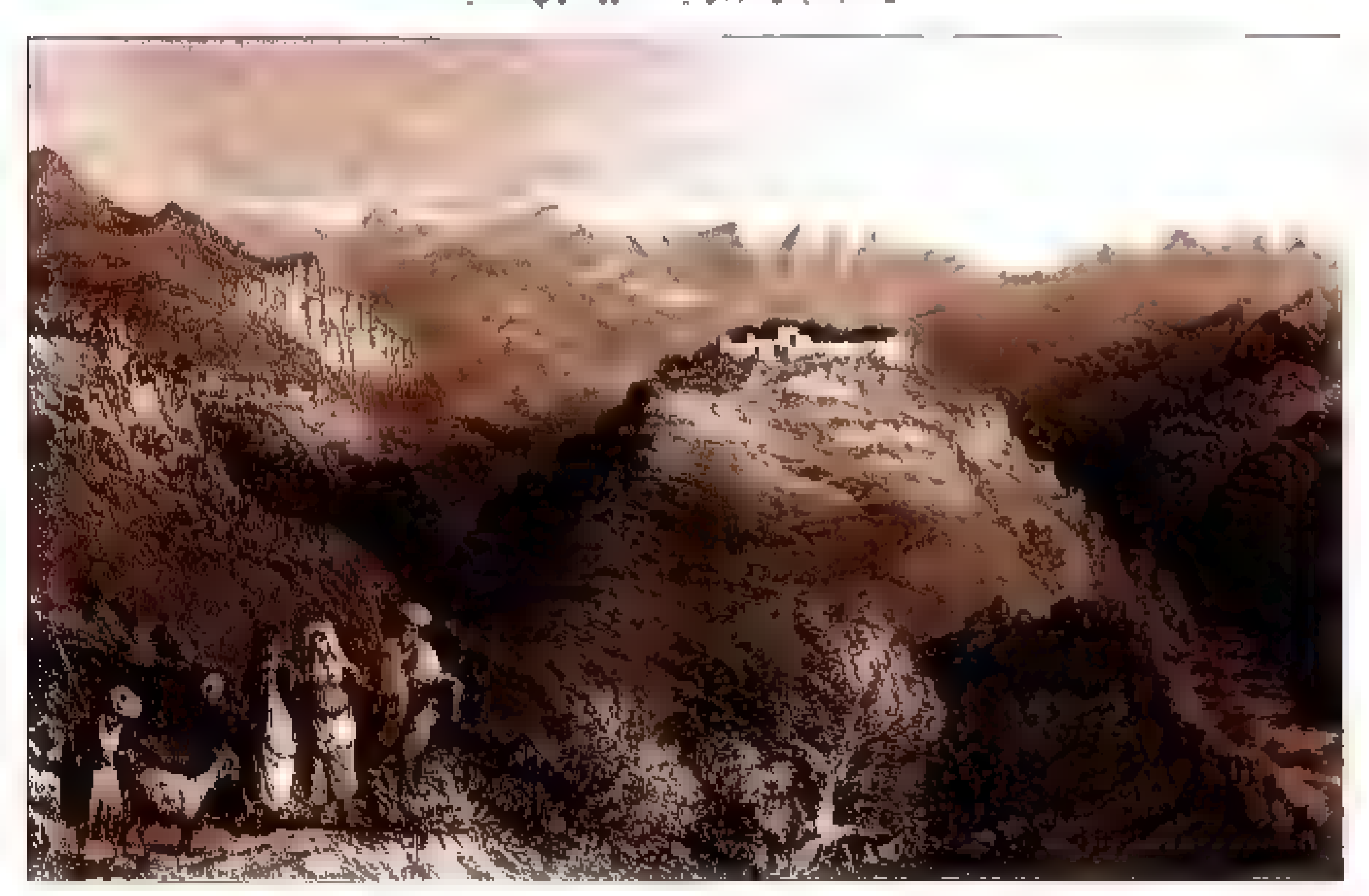
وبعد زيارة باورنفيند لمدينة يافا عام ١٨٨١ كتب إلى ذويه يصف ميناء يافا [illegible] غير المأمون [illegible] صخرية خطيرة تعوق حركة الملاحة. حيث لا [illegible] التي يمكن أن [illegible] سبعة أمتار [illegible] يعكف على رسم مشهد [illegible] لجنود عثمانيين، وقد هرع أقارب المجندين وزوجاتهم [illegible] على [illegible] (لوحة ٧٨) [illegible] هذه اللوحة [illegible] عن غيرها من اللوحات الاستشراقية [illegible] على [illegible] مشاهد [illegible] التصوير من أزياء ومعمار، فضلا عن معالم العالم العثماني [illegible] وأسلوب التجنيد

* * *

لوحة (٦٣) وليام بارتليت، دمشق كما تُرى من الصالحية ١٨٣٦م.

لوحة (٦٤) وليام بارتليت، مدخل انطاكية ١٨٣٦م.

لوحة (٦٥)، وليام بارتليت، السور الغربي لانطاكية

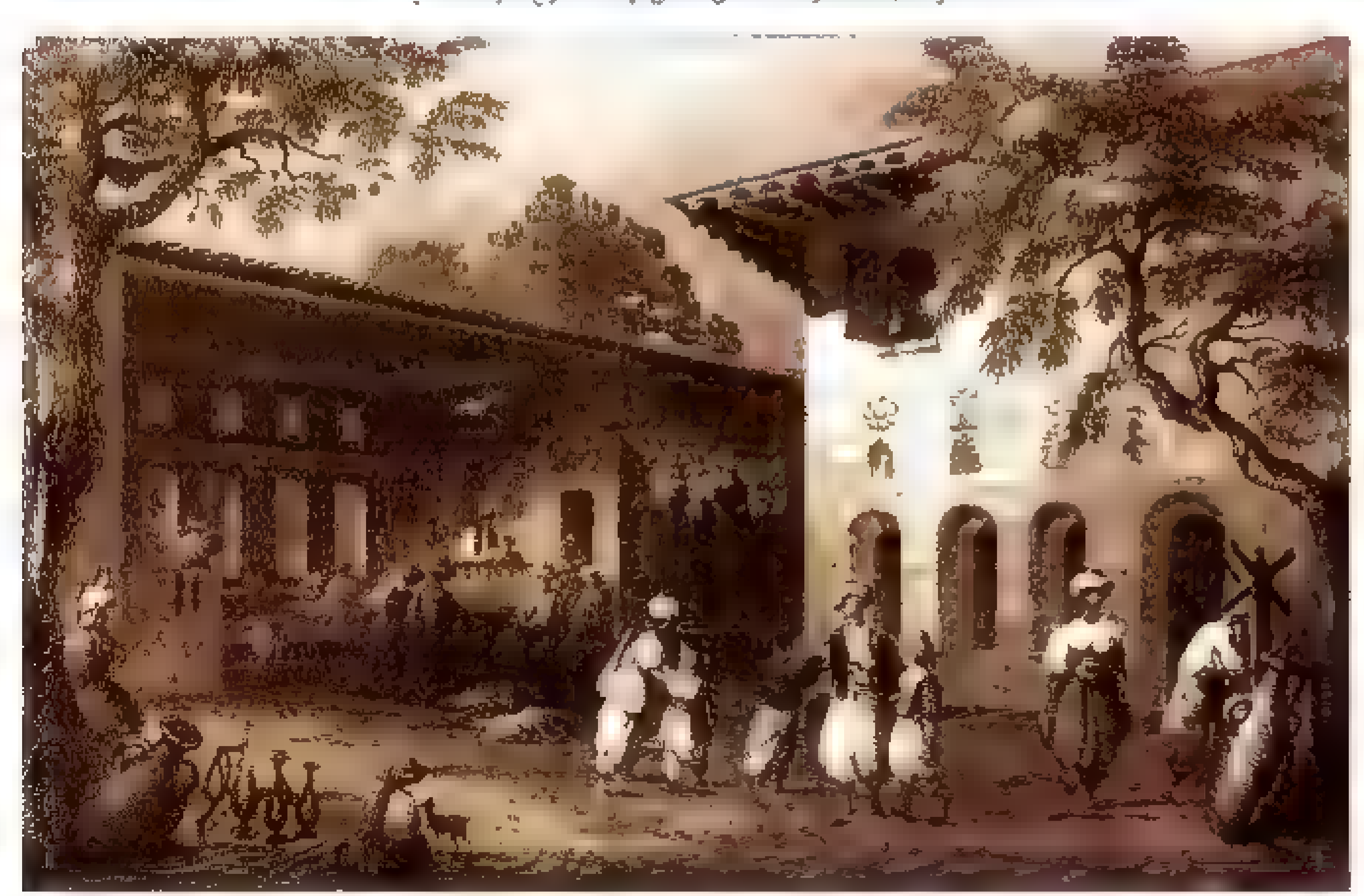


لوحة (٦٦) وليام بارتليت، دير حصن بكرمل سمعان ١٨٣٦

لوحة (٦٧) وليام بارتليت [illegible] الليدي هستر ستانهوب ١٨٣٦

لوحة (٦٨) وليام بارتليت سور عكا المطل على البحر ١٨٣٦

لوحة (٦٩) بارتليت فندق دمشق رسم مطبوع بطريقة [illegible]

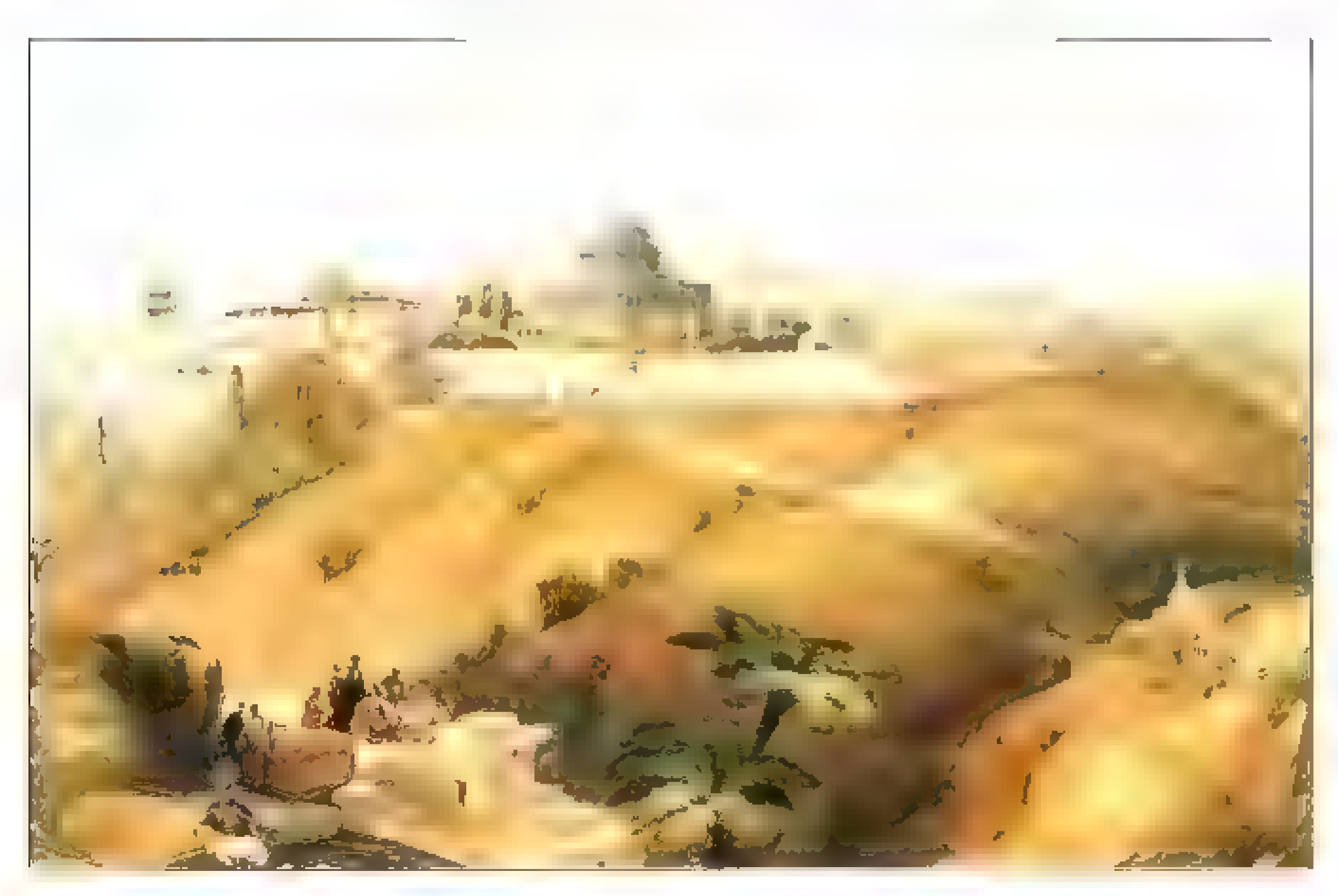


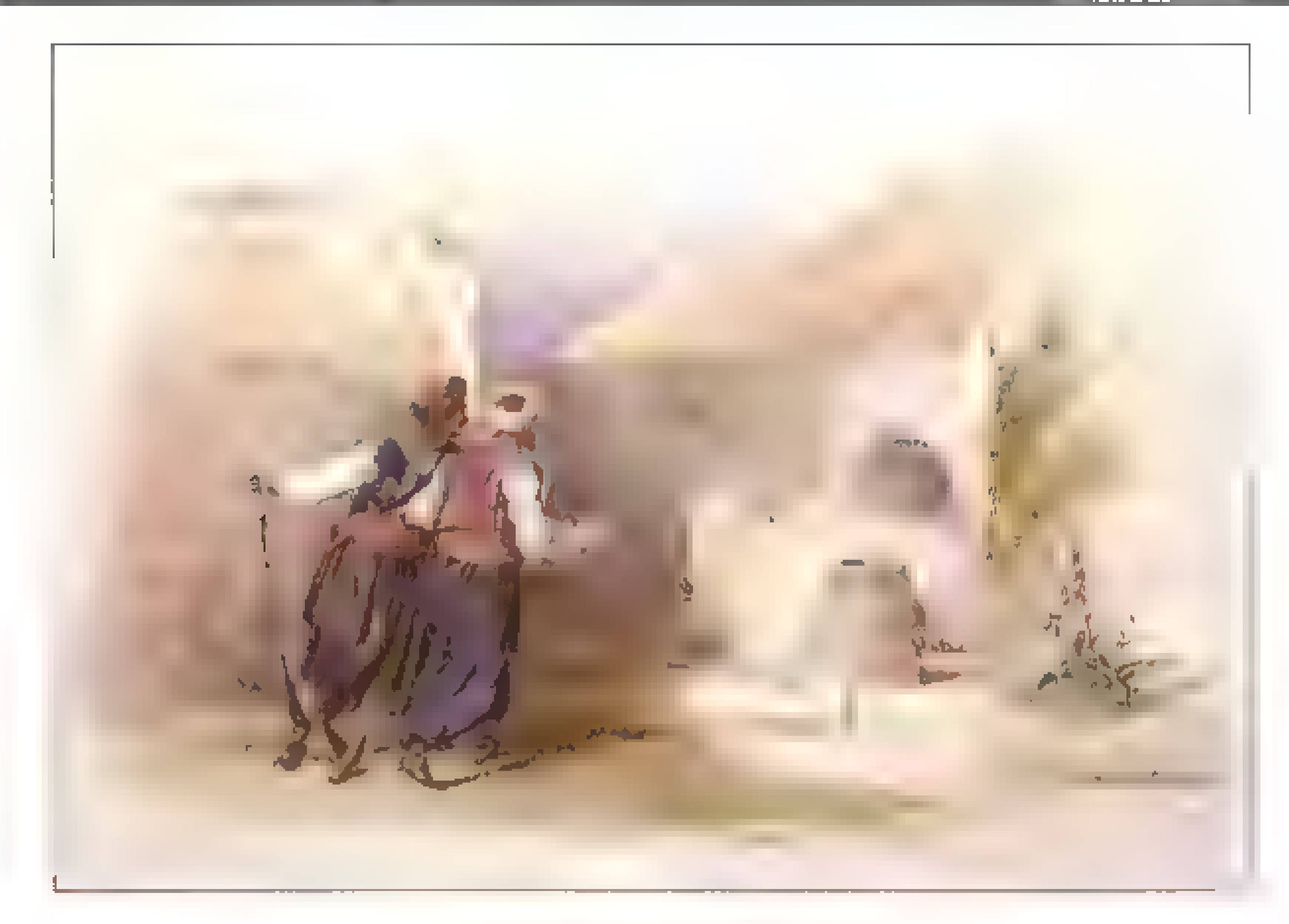
لوحة (٧٠) بارتليت أحد منازل أنطاكية رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (٧١) بارتليت مرفا بجزيرة رودس. رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (٧٢) دافيد روبرتس قبة الصخرة
بالقدس وكنيسة المطهر (الغفران).

لوحة (٧٣) دافيد روبرتس: مصلى الروم. كنيسة القيامة بالقدس





لوحة (٧٤) دافد روبرتس قبر سيدنا يوسف.

لوحة (٧٥) دافد روبرتس نبع العذراء بالناصرة

لوحة (٧٦) جوستاف باورنفيند مشهد داخل مدينة القدس لوحة زيتية [illegible] سم معرض لمتحف لندن

لوحة (٧٨). جوستاف باورنفيند. تجنيد الشباب الفلسطيني بيافا في الجيش العثماني ١٨٨٨
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك ©.

لوحة ٧٧. جوستاف بورنفيند، سوق في أحد شوارع يافا، لوحة زيتية ١٨٩٠ معرض المتحف بلندن

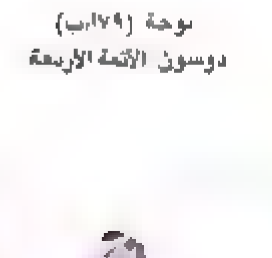
وبظهور طراز الروكوكو[٩] في مستهل القرن الثامن عشر بأوربا على أيدي المصورين أنطوان فاتو وبوشيه وفراجونار وغيرهم جنح فن التصوير نحو الموضوعات الحسّية والمسلّية إرضاء لذوق الصفوة، فانبرى المصورون يصوّرون حفلات الغزل الحنوي وحياة الخلاعة والترف. وفي الوقت نفسه انبرى المصورون الأوربيون الذين وفدوا على تركيا يسجّلون شتّى مظاهر الحياة الشرقية لا سيما في أوساط علية القوم، فصوّروا حياة السلاطين والأمراء وفخامة الحشم وما يجري في مناسبات الأعياد وحفلات ختان الأمراء ورقص الدراويش والبورتريهات والأزياء، فضلا عن مشاهد الطبيعة التركية الخلابة. ومن هنا انتشرت بدعة «الصبغ التركية» في لوحات التصوير الأوربية ومناظر الأوبرا والباليه حتى باتت عنصرا من عناصر طراز الروكوكو **(لوحات من ٧٩أ ب إلى ٩٠).**

التصوير الاستشراقي في تركيا

ومنذ عام ١٧٥٠ إلى عام ١٧٩٠ وفدت على بلدان الشرق الأوسط جمهرة من العلماء والرحالة الإنجليز والفرنسيين والدنمركيين وغيرهم، ليستكشفوا العديد من الآثار التاريخية ويزيحوا الستار عن ماض عريق ظل غارقا قرونا طويلة في طوايا النسيان. وجرت العادة أن يصطحب العلماء والرحّالة معهم فنانين لتسجيل معالم الأطلال والمعابد الجديرة بالتسجيل، وامتدّ نشاطهم فوق رقعة واسعة تضم مصر والشام والعراق وفارس، وما لبثت العناصر التشكيلية الشرقية مثل الأهرام والمسلاّت والثيران المجنّحة أن تسلّلت إلى تكوينات المنظر الطبيعية الإنجليزية والفرنسية.

ومن الطبيعي أن يختلف ماجاء على ألسنة الرحّالة في وصف بلاد الشرق من بلد لآخر، فما جاء على ألسنتهم أو فرشاتهم في وصف الشمال الأفريقي ومصر وبلاد الشام يختلف كثيرا عما جاء عن تركيا. ذلك أن الأتراك لا سيما في مدينة استنبول قد أخذوا يحاكون النمط الأوربي، فجاءت قصورهم تزدان بطراز الباروك الأوربي، وداخليتها تشتمل على حدائق ونوافير تيروب... من الطراز العربي والطراز الشرقي، وأصبح كل قصر من القصور تظلّه على الموسفور... لافتات المتاجر المصبية... مصر من مصر الأوربي، الأمر الذي يدفع المشاهد إلى حيرة... أفي الشرق هو أم في الغرب؟ وقد غدت استنبول دون بلاد البحر المتوسط وكأنها مسرح يجمع أشتات من هنا وهناك.

وهكذا لم يعد الزائر لاستنبول يرى بين يديه مدينة شرقية مثل فاس أو القاهرة أو القدس بل خليطا من طرز متباينة. ويصف الأديب الفرنسي المتعصب شاتوبريان استنبول في كتابه «رحلة من باريس إلى أورشليم» وصفا لا يخلو من الإجحاف فيقول: «المقابر بلا أسوار تحجبها، تقع غالبها في أي موقع بالبلدة، تظللها أشجار الصنوبر الكثيفة حيث تعشش اليمام بين أغصانها، فيعم في ... المقابر ... الموتى من ... ونرى في مواقع محتجبة من مدينة ... لا تتوافق وأسلوب الناس في الحياة أو مع طراز المباني المعاصرة من حولها، بل تبدو وكأنها أنتقت بفعل ساحر ... قد ...



لوحة (٧٩أ،ب)
دوسون الأئمة الأربعة

(٩) Rococo نمط فني شاع في أوربا ١٧٣٠ - ١٧٨٠ يتميز بالزخارف ذات الخطوط المنحنية المتموجة ومحاكية لأشكال المحار والصدف أو موحية بأشكال الكهوف، خاصة في مجال الأثاث والزخرفة المنزلية والمعمارية وهو من أرستقراطي فيه رقة في شغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا [م. م. س]

لوحة (٨٠) دوسون. جامع ايا صوفيا من الداخل

لوحة (٨٢) دوسون، الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بجامع السلطان احمد باستنبول

لوحة (٨١) دوسون. قاعة الاجتماعات بالباب العالي. استنبول

لوحة (٨٣) دوسون. مكتبة السلطان عبد الحميد العامة.

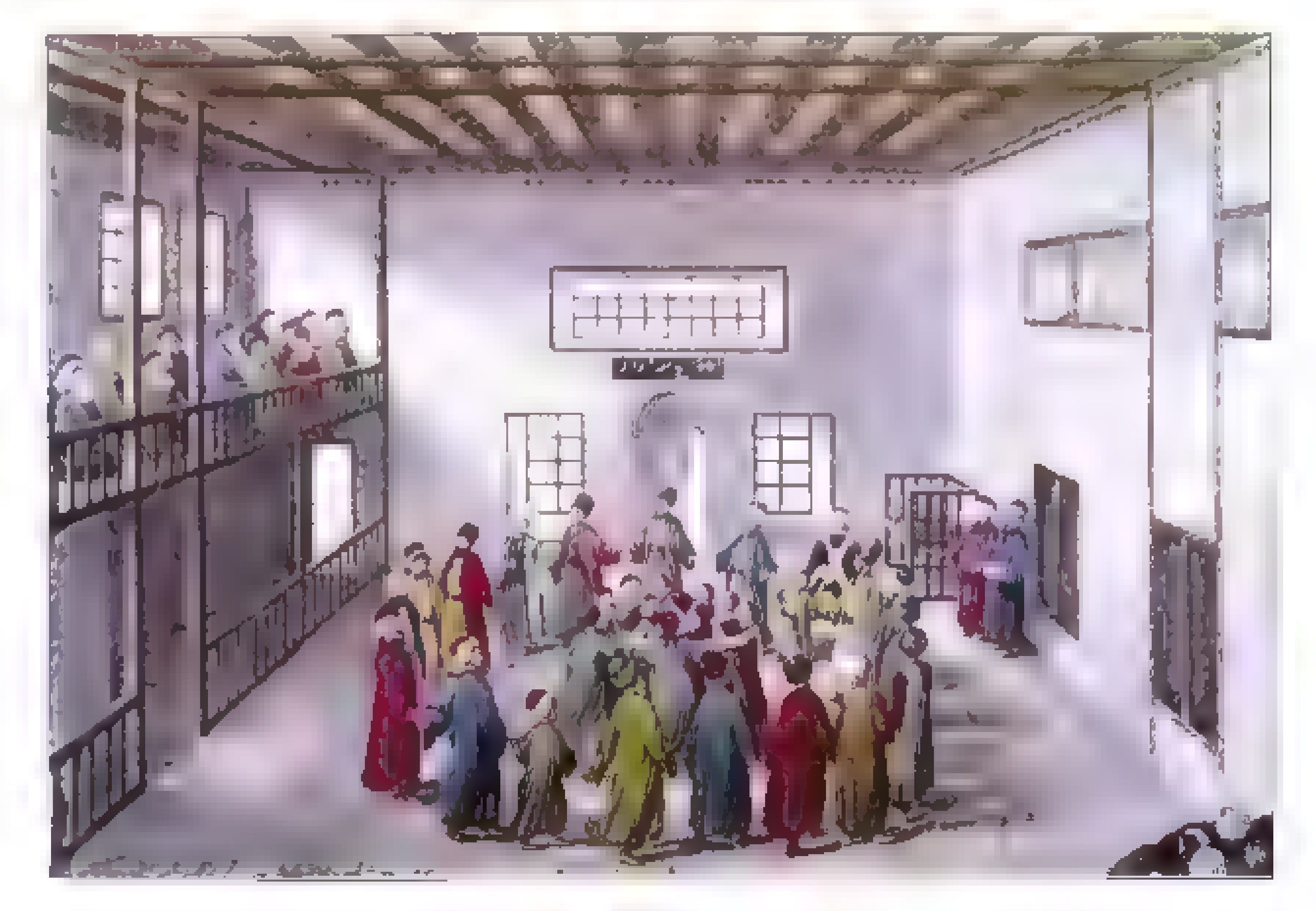
لوحة (٨٤) لويس قاعة استقبال بأحد قصور [illegible]

لوحة (٨٦) دوسون، حمام نساء باستنبول

لوحة (٨٧) دوسون، حلقة ذكر الدراويش الأتراك

لوحة (٨٥) دوسون، قاعة استقبال السيدات بأحد قصور استنبول

لوحة (٨٨) دوسون: حلقات ذكر الدراويش بمركب



لوحة (٨٩) دوسون: حلقات ذكر الدراويش محركا

لوحة (٨٨) دوسون: تدريب الدراويش على الذكر

لوحة (٩١) توماس ألوم، مقهى باستنبول، رسم مطبوع بطريقة الحفر

في هذه المدينة حيث لا تصادف مخلوقا يبدو سعيدا. أنت في استنبول لست من شعب يعيش، بل بين قطيع من نعم يمشي [illegible] «مم» مقوده، ويتولى جنود «الإنكشارية» الإجهاز عليه، ولا متعة لقوم إلا في المجون، ولا جزاء ينتظرهم غير الموت. وقد تستمع حين لأنغام عود يتسلل إليك حزينا خافتا من أحد المقاهي، حيث ترى الصبية على حال من القذارة لا توصف يرقصون رقصة مخزية لا تليق، بل هي بالفتيات أولى، بين أيدي رواد جالسين في حلقات حول الموائد كالقرود... إن قصر السلطان نفسه معقل العبودية [illegible] بين مباني الإصلاحيات والسجون» **(لوحة ٩١)**.

على أن الأديب جيرار دو نرفال لا يظلم الأتراك ظلم مواطنه شاتوبريان بل ينصفهم، إذ [illegible] من [illegible] نصا قدمه [illegible] تركي من خلال تأمله مشاهد القرن الثامن عشر المطبوعة بطريقة الحفر، لاسيما سلسلة لوحات مرهفة على ضفاف نهر مياه آسيا العذبة[10] يقول جيرار دو نرفال في وصف رحلة من رحلاته «[illegible] عرج بهيج [illegible] من بين أشجاره جداول مياه وقد كسا [illegible] الأرض بظلة الأشجار وأغصانها وهنا وهناك خيام [illegible] لبيع الفواكه والأشربة [illegible] وكأنها لوحات يفرح [illegible] الصحراء. ويموج المرج بأقوام في ثياب مختلفة الألوان [illegible] مع الخضرة وكأنها حديقة يانعة الأزهار. ووسط مكان خال من هذا المرج تنبثق نافورة على شكل جوسق صيني، وهو نوع من البناء شائع في أنحاء استنبول» **(لوحات من ٩٢ إلى ٩٨)**.

أما الصديق أوراس فرنيه فقد كان مع إعجابه بأهل الجزائر [illegible] على الأتراك [illegible] شأن الأديب شاتوبريان، بل لم [illegible] العرب معاملة من تهكمه وبداعته [illegible] هذا حتى يقول

(10) نهر مياه آسيا العذبة [illegible] وكانت تحيط به حدائق و [illegible] خلال القرن الماضي، ويطلق عليه بالتركية [illegible] ويطلق عليه بالفرنسية Eau Douce أي مياه آسيا الهادئة، ويطلق عليه بالإنجليزية Sweet Waters of Asia أي [illegible]

لوحة (٩٣) بارتلت، جوسق مقهى بضاحية استنبول، رسم مطبوع بطريقة الحفر

كل شيء حولك جامد يسترخي فيه الذهن [illegible] بين حريم فيستكرش [أي يصبح ذا كرش شبيه بكروش الأتراك الخاملين] [illegible] أيها العرب الأعزاء، إنكم عندي على الرغم مما [illegible] في أجسادكم من [illegible] أفضل ممن يحكمونكم من أتراك يفوح العطر من أردانهم، [illegible] بين [illegible] يحكمونكم».

وفي عام ١٨٥٦ نشر تيوفيل جوتييه كتابا عن [illegible] يكشف المنظور الأدبية الاستشراقية [illegible] «كان مما يدعو إلى العجب في «البازار» تلك الأرفف التي تحمل أشكالا من الأحذية لا عهد لنا بها. فهذا مركوب أماميته مدببة مرفوعة إلى أعلى مثل «الباجودا»[11] الصينية، [illegible] مراكيب مصنوعة إما من الجلد أو من المخمل أو من القماش المقصب أو المطرز [illegible] شرائط حريرية مما يستحيل على الأوروبي أن ينتعله. وهنا حذاء له [illegible] أو [illegible] [illegible] مدينة [illegible]، وهناك أخفاف [illegible] حيث شرائط القصب والفضة تختفي تحتها الألوان الحمراء و [illegible] و [illegible].

[illegible] الحانوت التركي يختلف الاختلاف كله عن الحانوت الأوروبي، فهو لا يعدو فجوة في الجدار له مصراعان خشبيان. وترى التاجر حين يفتح حانوته نهارا يجلس [illegible] على حصير أو قطعة من بساط [illegible] يدخن الشبوك أو يحرك بأصابعه حبات مسبحة في يده، وهو في عمله [illegible]. جامدا في مكانه لا يعبأ بطلبه [illegible] [illegible] وترى [illegible] قد [illegible] هنا وهناك يتحسسون السلع المكدسة والتاجر غير مكترث بهم لا يبدي [illegible] لكي [illegible] إلى الشراء» **(لوحات ٩٩، ١٠٠، ١٠١)**.

(11) الباجودا: [illegible] معمارية بوذية برجية الشكل قد يبلغ ارتفاعها مائة متر [illegible] على شكل هرمي مزخرف [illegible] [illegible] [illegible] لكي تكون [illegible] أو [illegible] أو [illegible] أو [illegible] [illegible]

لوحة (٩٢) ألوم. شارع بأزمير. رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (٩٤) يوهان مايكل فيتمان. حدائق نهير مياه آسيا العذبة ١٨١٠، متحف بافاريا ميونخ

لوحة (٩٥) نافورة على شكل «الباجوداء البوذية الصينية» بالقرب من وادي نهير المياه العذبة في الجانب الآسيوي المطل على البوسفور
رسم مطبوع بطريقة الحفر

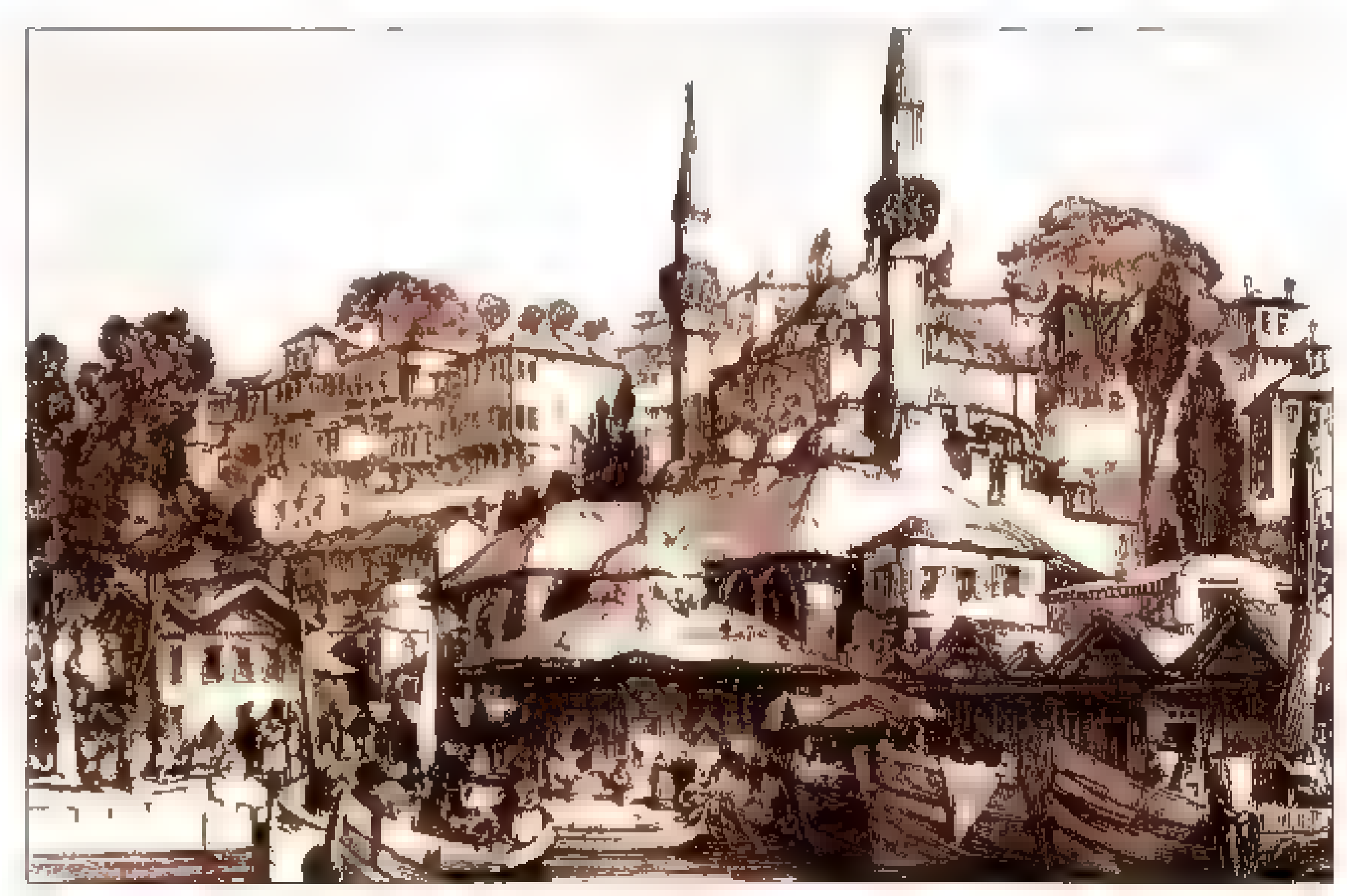
لوحة (٩٦) بارتليت: الموسيقيون في الوادي الآسيوي لنهير المياه العذبة.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

لوحة (٩٧) ألوم: نهير المياه العذبة في الجانب الأوروبي من إستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (٩٨) ألوم: جامع السليمانية كما يُرى من حي قاسم باشا (القرن الذهبي) رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (٩٩) ألوم: بازار إستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٠٠) جون فردريك لويس: دكان باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر



لوحة (١٠١) جون فردريك لويس: مشهد لحي أسكودار باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر

وإذا كان الشرق قد استضاف بعض الضيوف الثقلاء أو المتعالين أو متصوفين، فإنه قد استضاف أيضا كما مر القول ضيوفا كراما رقيقي المشاعر منصفين عشقوا الشرق وأهله وأفاضوا عليه من روعة أقلامهم وفرشاتهم، مأخوذين بما انطوى عليه من سحر خلاب وجاذبية آسرة وسحر غريب. ومن بين هؤلاء العشاق الأصلاء نذكر الأديب والروائي الفرنسي الشهير بيير لوتي [١٨٥٠ - ١٩٢٣ واسمه الحقيقي جوليان فيو] **(لوحة ١٠٢)** مؤلف كتاب «موت فيله» ١٩٠٧ الذي يحكي فيه كيف قدمت بحسرة مريرة ونبرة حزينة عن أطلال المعابد المصرية القديمة كاشفا عن أمجادها العتيقة، ثم ينهي حديثه مستصرخا المصريين أن يهرعوا إلى الحفاظ على تراثهم الخالد كي يبقى سعادة تحمل تسجيلها للإنسانية إلى الأبد. على أن أروع أعماله الروائية قاطبة هو أولها التي نشرها عام ١٨٧٩ بعنوان «آزيادي» Aziyadé. وشأن معظم مؤلفات هذا الأديب الذي بدأ حياته ضابطا بالبحرية الفرنسية، ثم تركها ليتفرغ إلى هوايته من تجوال وترحال، ومن تسجيل الخواطر والانطباعات ومغامراته وغرامياته في شتى أنحاء العالم من تركيا ومصر إلى اليابان وتاهيتي مرورا بالمغرب وفارس، أقول إن معظم هذه الأعمال هي في حقيقتها سيرته الذاتية وقد أضفى عليها من رومانسيته المتدفقة الكثير. وتدور هذه السيرة حول شخصية تحملها لوتي تتمثل في ضابط بالبحرية البريطانية التحق بخدمة الباب العالي، وإذا سفينته تقرّ في ١٥ مايو ١٨٧٦ بمياه سالونيك في اليونان التابعة وقتذاك للامبراطورية العثمانية. ولم يكن «لوتي» يعرف عن تركيا إلا القليل، حتى إنه خال حشود اليهود المتراصة على أرصفة الميناء من الأتراك. وفي الساعة الرابعة من اليوم نفسه أخذ يطوف بحيّ من أحياء سالونيك الخاصة بالمسلمين دون قصد أو هدف، فإذا عيناه تقعان عند مدخل أحد المساجد على طيور اللقلق تتصارع في صخب، وهناك يلمح من خلال قضبان شباك حريمٍ الوجه الجميل لحظية ذات عيون خضر هي «آزياده»، فكانت بداية علاقة غرامية ملتهبة حيث اعتاد العاشقان اللقاء كل ليلة في أحد قوارب النزهة «الكايك» وسط غموض الشرق وعطره وسحره.

يقول بيير لوتي: «... بحذاء الجدار ... وعلى مسافة مني كان ثمة شخص يبدون ... معتمين بالعمائم. بينما لا تلمح طيف امرأة فقط خلف قضبان ... تحكي في تشابكها شباك الصيد. فيبدو من خلالها الحرملك وكأنه مدينة للأموات ... وهممت ... في وقتي تمت ألا وجود لأحد غيري، فإذا بي أرى ظلاً خلف القضبان يعني ليه ... حدقت به، فبهرتني عينان خضراوان واسعتان تحدقتان في عيني ... بأنه ... من روع هذا الجمال... حاجبان داكنا اللون مقرونان، والنظرة من تحتهما مزيج من الحيوية والبراءة المطبوعة، غير أنها تفيض بنضارة الشباب ... مزيج باهر أخاذ ... وما لبثت أن نهضت فجأة لم يبن منها غير خدعها مشوق وقد التفت بعباءة تركية ... فإذا حجاب أخضر اللون بلونه القطيفة أحكمت عليه وقد ضُربت بخيوط من فضة وتقنعت بخمار «يشمك» محتشم من الموسلين الأبيض كان شائعا وقتذاك[١٢] في تركيا، شمل رأسها وعنقها وذقنها فيما عدا جبهتها وعينيها الواسعتين الخضراوين الخضراوين ... سحر الذي طالما تغنى به شعراء الشرق ... وبغتة وقعت أسيراً هذا السحر الغامض!»

لوحة (١٠٢): بيير لوتي

(١٢) لم يكن السفور عند حميد وقتذاك قد عم تعرض بعد، وكان مصراً شديد التعصب، فمفعمن أن يشمك ليس فيه ما يكفي من الاحتشام ... في ... يشمك في رأيه ... من ... كان يعدها ... لتبين الفرص ... يشمك ... وهي ... لقصة وحده ... ولكن ... رأسها ... مصطفى ... جنى على ... يحرجها حمار ... وعلى ... امرأة تركية هي هي ... جرير الموسلين الأسود ... ما أشد ... من موسلين يشمك الأبيض

(١٣) اعترف لوتي برميه وصديقه كلود فارير عضو الأكاديمية الفرنسية بأن اسم محبوبته الحقيقي هو خديجة

كانت هذه امرأة ذات العينين الواسعتين والحاجبين البّينين من تحت هذا اليشمك وتلك العباءة تُدعى خديجة، غير أن لوتي آثر أن يطلق عليها اسم آزياديه[١٣] إخفاء لاسمها الحقيقي وتستراً عليها، فمالبث هذا الاسم «آزياديه» أن غدا علَماً لكل امرأة تركية، واكتسب شهرة واسعة في عالم الأدب الأوربي كله.

وكانت تركيا عندها على وشك أن تشتبك في حرب ضروس مع روسيا، كما كانت تخشى فتنة داخلية تكاد تقع بعد صدور دستور مدحت باشا الذي كان يتنافى مع تطلعات المواطنين الأتراك إلى الحرية. وكان ثمة قضية ثالثة، هي أن ملازما فرنسيا مغمورا يدعى لوتي قد وقع بصره على فتاة تركية مغمورة هي الأخرى، فتمخّض هذا اللقاء عن قصة غرام مثيرة أثارت الخواطر.

لم يكن ثمة لقاء بعدُ، إذ حالت بينهما حواجز: مولاها، وقضبان النوافذ الحديدية. وطال بلوتي الحرمان والانتظار ملهوفا إلى لحظة اللقاء التي كانت تصافح فيها يدُه يدَها البَضّة المزدانة بخواتم الشرق الغامض . . . وإذا هما بعدُ يلتقيان منذ ليلة السابع والعشرين من شهر يوليه عام ١٨٧٦.

يقول لوتي: «جاءت تصحبها جاريتها السوداء وقوّاسها الألباني المدجّج بالسلاح، غير أن الجارية والقوّاس مالبث أن انتقلا إلى القارب الذي أقلّني، فقفزتُ إلى مركبها وأمسكتُ بالمجداف متّجها إلى عُرض البحر. وعندها تلقّتني آزياديه بين ذراعيها. كان مركبها حافلا بالطنافس الحريرية والحشايا والمفارش التركية وبكل البذخ الشرقي الفيّاض حتى خُيِّل إليّ أنني مستلق فوق مخدع غرام طاف لا فوق قارب . . . بينما يداعب الموج المتهادي فراش عرسنا».

وما كان لوتي يعرف كلمة واحدة من اللغة التركية، كما لم تكن هي الأخرى تعرف كلمة واحدة من الفرنسية. ولاشك أن الليالي التي قضياها في سالونيك كانت في حاجة إلى مترجم يتولى الحوار بينهما. وقد أدّى هذا الدور لوتي يهودي كان يعمل على القارب الذي ينقل لوتي إلى مركب آزياديه، غير أن عيونهما وشفاههما كانت تترجم عمّا كانا يضمران في قلبيهما دون حاجة إلى وسيط بينهما. فكم تبادلا فيما بينهما الكثير مما لايجري على لسان بعد أن طغى الحب على ما سواه. ومالبث الدفء أن سرى في أذرعتهما حين تعانقا، فأقبلا على رحيق الحب يرتشفان منه بلا ارتواء. وكانت آزياديه أشوق ماتكون إلى أن تعرف عن حبيبها أين ولد وأين عاش، وكم قضى من سنين، وهل يعيش في كنف أم حُرمت هي منها، وهل يؤمن بإله، وهل كانت له عشيقات، وهل هو في بلده سيّد أم مسود؟

ولم يكن يعرف لسانه يبيح لأي رجل أن يعشق زوجة رجل آخر لما وراء ذلك من مخاطر، كما كانت تركيا من أشدّ الدول تزمّتا. ولم يكن هذا كله يخفى على لوتي، لهذا استعار اسما آخر غير اسمه فتسمّى بوليام براون، وتنكّر في زيّ جندي ألباني ورشق حزامه بجملة من الخناجر ذات المقابض الفضية المرصّعة بالمرجان والمطعّمة بأسلاك من ذهب. ولو أن لوتي ردّ إلى شيء من التعقّل لعرف كم كان يعرّض للتهلكة حياته وحياة عشيقته وحياة من يحيط بهما ممن كانوا يتستّرون عليهما، على الرغم من معرفة هؤلاء المحيطين بهما بفداحة هذا العمل المستنكر وهم لاشك كانوا من المستهجنين له، غير أن الوفاء لمخدومتهم قضى عليهم بذلك. أجل لقد كان يدرك هذا كله ولكنه الحب . . . يُعمي ويصمّ، فما أشبه هذا الحب بذلك الحب الذي وقع فيه تريستان وإيزولده مثلما وقع فيه روميو وجولييت قبلُ، وكأن لوتي في إقدامه على هذه المخاطر كان مؤتسيا بقول شكسبير

«إن نظرة واحدة منك
تحمل من المخاطر
مالايحمله عشرون سيفا مُصلّتة
من سيوف العاذلين».

يقول لوتي: «كانت فريدة حالتنا تلك، فما كان أعجزنا عن أن نتبادل الحديث. وكان عليّ أن أخوض كل مكامن الأخطار المحدقة بذلك الفراش الطافي دون توجيه فوق عباب بحر عميق، لنعم سويا بكل مباهج الحياة الساحرة العديمة المثال . . . ساعات ثلاث فحسب ويتعيّن الرحيل عندما ينعكس وضع الدبّ الأكبر في السماء، وكأنه يُحصي علينا لحظات نشوتنا القصيرة ويأمر بالفراق. كان لقاؤنا قبلة واحدة متصلة تبدأ عند اللقاء وتنتهي قبل بزوغ الفجر، أشبه برمال صحاري أفريقيا الظامئة إلى الماء العذب تمتصه ولاترتوي».

وفي الحق لولا أن آزياديه سبقت لوتي فبادلته الهوى ماتفتّح قلبه كله لهواها فخطا إليها تلك الخطوات الجريئة. أوليس فيما نعلم أن المرأة هي التي تبادر أولا بإرخاء شبّاك الهوى؟ ومُحالٌ ألا يوقع في شباك هواه حب مثل حب آزياديه. ثم مالبث لوتي أن حذق اللغة التركية وأصبح يجيد حديثه بها. ومالبثت دواعي الخدمة أن تنتقل بهذا الضابط إلى استنبول، وتمرّ شهور ثلاثة قبل أن يلتقيا في هذه المدينة، وكم أجّج هذا الفراق من حدّة الشوق في قلبيهما.

وعلى حين كان لوتي يلقى خديجة خلسة على ظهر قاربها في سالونيك إذ هو في استنبول يلقاها علانية في ركن أعدّه لها في حيّ متواضع من أحياء استنبول في مبدء الأمر وهو حي القديم «آسكي» الذي يقع على الساحل الشمالي للقرن الذهبي. ولعل للوتي عذره حين لم يذكر هذا الحي الفقير في كتاب «آزياديه»، ومع هذا لم ينسه فتراه يزوره حين عاوده الحنين للعودة إلى استنبول عام ١٧٨٧. ومالبثا أن انتقلا إلى حيّ «أيوب» الراقي، لا لأناقة هذا الحي فحسب، بل لأنه كان الضاحية المباركة لاستنبول التي اشتهرت بمسجدها الذي يضمّ بُردة الرسول عليه الصلاة والسلام وسيف عثمان مؤسس الدولة العثمانية (**لوحة ١٠٣**). ويقال إن أيوب هذا الذي نُسب إليه اسم هذه الضاحية كان حامل راية الجيش العربي الإسلامي في حملته على الروم [بيزنطة]، وكانت هذه الحملة قبل غزو الأتراك العثمانيين على يد محمد الفاتح بثمانمائة عام. وفي هذه الحملة وقع أيوب شهيدا.

وكان حذق لوتي للتركية التي تعلّمها بسرعة خير معين له على الإفصاح عما يكنّ لمحبوبته، وبهذا أصبحا في غنى عما كان مفروضا عليهما من مرافق يترجم بينهما. وكانت ثمة لهفة من لوتي لحديثه فأخذ يفرغ مافي نفسه من عواطف مسترسلا في الحديث دون انقطاع، يسألها فلا يظفر منها بجواب، فقد كانت في شبه ذهول وكأنها غير مصغية لحديثه. وحين أخذ يحثّها على مبادلته الحديث إذا هي تقول له: ما أشوقني لحديثك وأحبّني لسماعه، حتى لأكاد أنتهب كلماتك.

ومرة أخرى دُعي لوتي إلى موقع عسكري آخر بعيد عن استنبول، عندها تحرّقت آزياديه حزنا لهذا الفراق حتى ماتت غماً. وماكاد لوتي يبلغه نبأ وفاتها حتى كتب قائلا: «لقد أحببتُ قبلك أخريات حباً لم يبلغ أعماقي، أما أنت فقد أحببتك حباً استحوذ على كياني، حبا سرمديا تعاهدنا معه على أن نظل على الوفاء إلى أن يوافينا الأجل، ونُردّ إلى الأرض فتضمّنا حفرة واحدة، وإذا رمادي ورمادك قد اتحدا إلى الأبد. كل ذلك مضى، امّحى، عفّى عليه الزمن. تُرى لو كان

(١٠٣) اليوم القاعة بقصر حيّ أيوب باستنبول رسم مطبوع بطريقة الحفر.

ثمة بعث وخلود فمع مَنْ سوف أعود للحياة هناك؟ أأكون معها هي أم معك أنت يا آرياديه العلية. من ذا يستطيع أن يميّز بين لحظات النشوة العابرة وبين لحظات الوجد التي تفوق الوصف؟ من ذا يستطيع أن يميّز بين ما تشعر به الحواس وبين ما ينبض به القلب؟ منذ أمدٍ كان شعْرٌ كل من عشر [illegible]، ولا [illegible] شعر من يعيشون [illegible] [illegible] يؤمن بلا خلود الروح إيمانا ما بالحب السرمدي. ولكن كم من كائنات [illegible] الأرض؟ كم من الآف [illegible] وأصداء لأمانٍ [illegible] سمعت؟ [illegible] أرى أين [illegible] آرياديه المظلومة بعد عشرين من الأعوام، بل بعد عشرة فقط؟ [illegible] في التراب [illegible] مجهولة لايعرف أحد أين تكون، بعد ما يليه مئات القراسح... ومن ذا الذي سوف يظل يذكر [illegible]؟ [illegible] وقت لايبقى فيه من حلم الحب هذا شيء [illegible] سوف يأتي زمان [illegible] كلانا في ظلمة ليل حالك، ولا يبقى منا شيء، حين لاشيء يكون... حتى أسماؤنا المحفورة على شواهد قبورنا [illegible] خيالات [illegible] من سطوح [illegible] ويظل [illegible] مؤذن الشجي يتردد كل صبح وسط سكون [illegible]، ولكنه [illegible] لن يعود يوقظنا»

[illegible] الذي [illegible] تحت أسوار مدينة كارس وهو يدود عن وطن معشوقته.

ومع أن لوتي لم يصرّح قط باسم «صغيرته التركية» Petite Amie Turque . كما كان يحلو [illegible] في حياتها ولا بعد موتها عندما كان يتناول سيرتها مع صديقه الأديب الكبير كلود فارير عضو الأكاديمية الفرنسية وزميله في سلاح البحرية. [illegible] آرياديه» التي شهرها [illegible] الحديثة [illegible] لم يشأ أن يعرفه أحد [illegible]

Claude Farere Cent (١٤)

Dessins de Pierre Loti

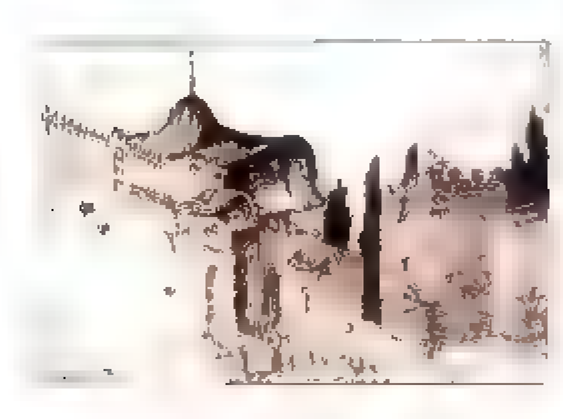
Paris 1948

(١٠٤) بييرلوتي طابور المجنّدين الأتراك لمحاربة الروس مع غروب الشمس ٢٧ يونيه ١٨٧٦

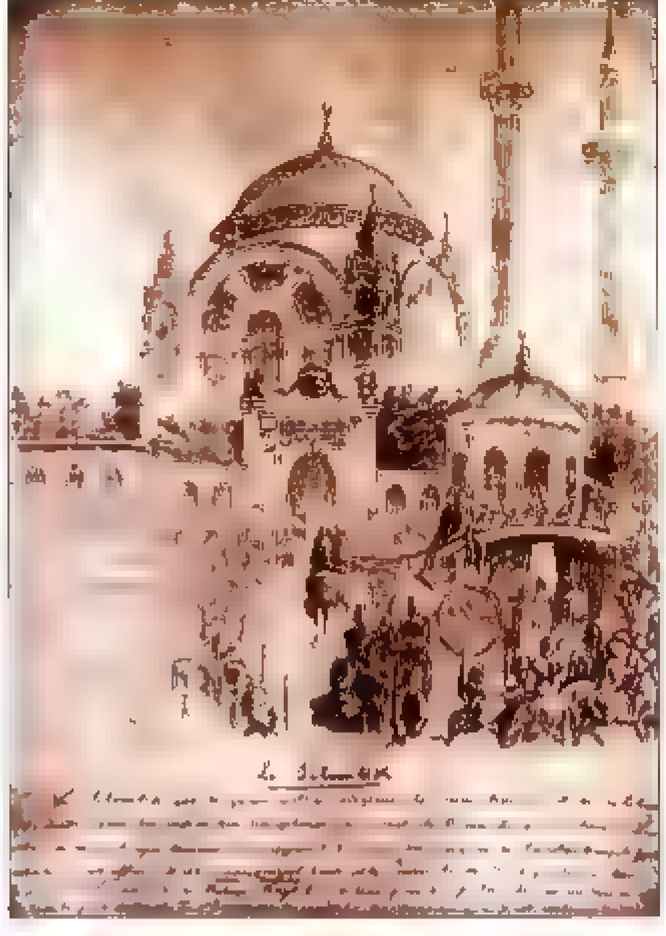
[illegible] كان من الاستحالة بمكان، إذ كان اسمها محفورا على شاهد قبرها [illegible] فقد ودّعت الحياة سنة ١٨٨٠ ولم يكن مكان قبرها معروفا عند لوتي، [illegible] يبحث عنه حتى [illegible] في عام ١٨٨٧ [illegible] مسعاه الكثير من الجهد والوقت، وبعد [illegible] من المخاطر، فقد كان غريبا على أهل البلاد أن [illegible] يبحث عن قبر [illegible] [illegible] وبعود لوتي إلى تركيا [illegible] [illegible] مدة طويلة [illegible] عشر شهرا [illegible] [illegible] «صغيرته التركية»، ولكنه في هذه المرة لم يبق [illegible] إلا من [illegible] ومتاعب ومخاطر [illegible] كلود فارير[14] في كتابه «مائة رسم لبيير لوتي»: «كان عبد الحميد عندها لايزال سلطانا على تركيا، وكان [illegible] في إسلامه، [illegible] أن تكون امرأة تركية مسلمة [illegible] على صلة برجل [illegible] من عشيرتها، فما بالك إذا كان هذا الرجل الأحر على غير دينها؟ ولكن عبد الحميد كان طاغية على جانب كبير من الدهاء فرأى حين أعمل فكره أن ما كان بين آرياديه ولوتي أمر يصح أن يُجاز لما كان لهذا الأديب الفرنسي من فضل في التعريف بمجد تركيا وعرض قضيتها آنذاك أمام الرأي العام الأوربي، وفي الإفصاح عن سماحة الإسلام أمام الضمير المسيحي، هذا [illegible] ماكان يتمتع به لوتي من مكانة عالمية بارزة وشهرة [illegible] في الآفاق الأدبية. كان عبد الحميد يرى أن هذه العلاقة وإن كان لايجيزها [illegible] إلا أن [illegible] على [illegible] الأديب كان لها مايبرّرها، فلقد غدت آرياديه [illegible] أنشودة [illegible] يترنمون بها على مرّ الأيام»

[illegible] حين استقر بلوتي المقام في سالونيك أخذ يعاود الرسم والتصوير، وقد نشر كلود فارير مائة من الرسوم التي خطّها [illegible] لوتي في رحلاته [illegible] في [illegible] العالم. وكان أول ما وقعت عليه عيناه وهو في طريقه إلى موعد له مع آرياديه طابور من المجنّدين الجدد وهم يسيرون على دقّات طبول الجنود الإنكشارية، وقد ضمّ طوائف من المتطوّعين المتحمّسين لحرب الروس لما عُرف عنهم وقتذاك من كراهيتهم للمسلمين **(لوحة ١٠٤)**، كما صوّر بيته في ضاحية أيوب **(لوحة ١٠٥)** والباب العالي **(لوحة ١٠٦)** وسلاملك قصر السلطان عبد الحميد **(لوحة ١٠٧)** وخسوف القمر في سماء استنبول **(لوحة ١٠٨)**. غير أن أحب [illegible] لوتي هو [illegible] آرياديه [illegible] **(لوحة ١٠٩)** الذي رسمه مرة بطلو جهة ومرة [illegible] [illegible] في هذا الرسم [illegible] ذلك [illegible] كما يشعّ [illegible] [illegible] على صورة [illegible] في كتابه [illegible] من [illegible] لآرياديه صفحة حافلة في [illegible] كما لأدبي تفوق الخيال، إذ [illegible] ماكان يعلق بالفكر الأوربي عن

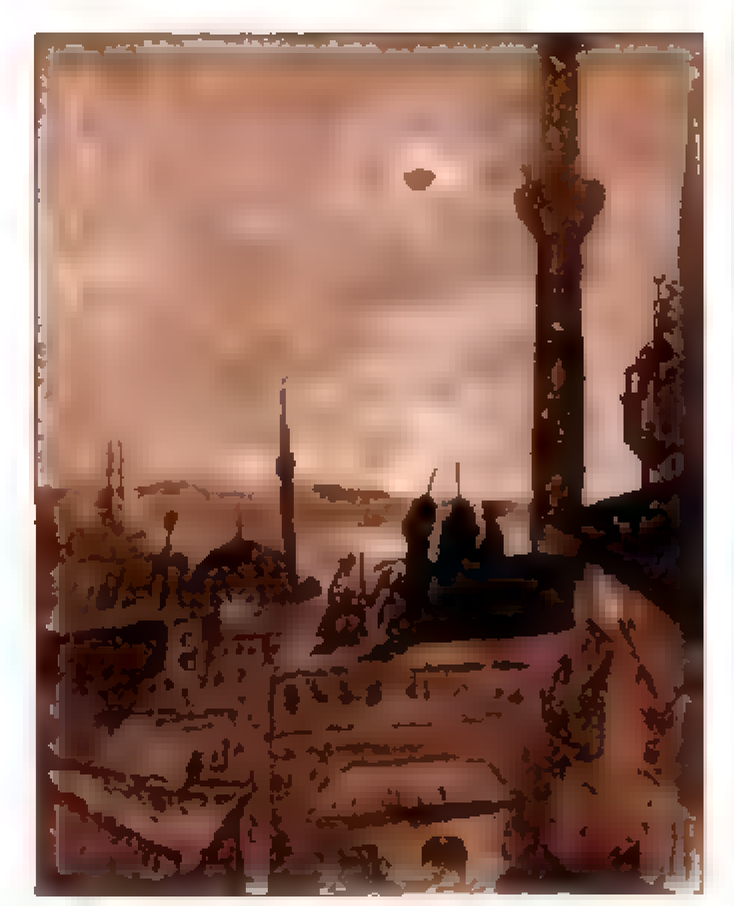
(١٠٥) بييرلوتي بيت في ضاحية أيوب باستنبول ١٨٧٧



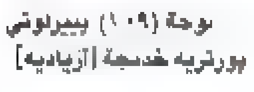
لوحة (١٠٦) بييرلوتي الباب العالي ١٨٧٧



لوحة (١٠٧) بييرلوتي سلاملك قصر السلطان عبدالحميد بالقرب من جامع سراي ضلمه باغتشه ١٨٧٧.



لوحة (١٠٨) بييرلوتي: خسوف القمر في سماء استنبول ليلة ٢٧ فبراير ١٨٧٧


لوحة (١٠٩) بييرلوتي بورتريه خديجة [أزياديه]

الأتراك من صورة همجية بربرية . كما وصفهم بما قد يكونون عليه من وفاء وبين طوية شأن غيرهم من الأمم. وما من شك في أن حب هذا الكاتب لأزياديه ولدى تمخضت عنه هذه الرواية هو الذي أضفى تلك الشهرة الأدبية التي ذاعت وشاعت. وقد خطّ لوتي بيده في أسفل الصورة بالتركية عبارة مؤداها: «تمرّ الأيام بحلوها ومرّها وماتدري نفسٌ أتعمّر إلى الربيع المقبل أم سيوافيها أجلُها قبلُ».

ولا يحمل بورتريه ازياديه [أو خديجة] تاريخا. وماندري هل رسمه لوتي في مستهل صلته بخديجة في سالونيك أم رسمه فيما بعد باستنبول عندما أحسّ لوعة حبّه إياها في قلبه بعد أن امتدت حياتهما معاً ستة أشهر. وأغلب الظن أن لوتي لم ير خديجة في سالونيك إلا محتجبة في محبسها وهي تطلّ من وراء قضبان الشبّاك أو في قاربها أثناء الليل. والبورتريه كما يتجلّى للقارئ ليس عجالة خاطفة بل هو عن إنعام فكر وتأمل لشخص واقف بين يديه. وهذا ما يجعلنا لا نأخذ بالرأي الذي يقول بأن هذا البورتريه قد رُسم في سالونيك، فمن المؤكد أنه رُسم في استنبول. ولا يعني هذا الرأي ظهور خديجة وقد انسدل اليشمك على وجهها في صورتها المحتشمة، فقد كانت تبدو بين يديه في استنبول سافرة، ولعله رسمها على هذا النحو لتبدو على وفق النموذج الشرقي لدى كل مستهويه.

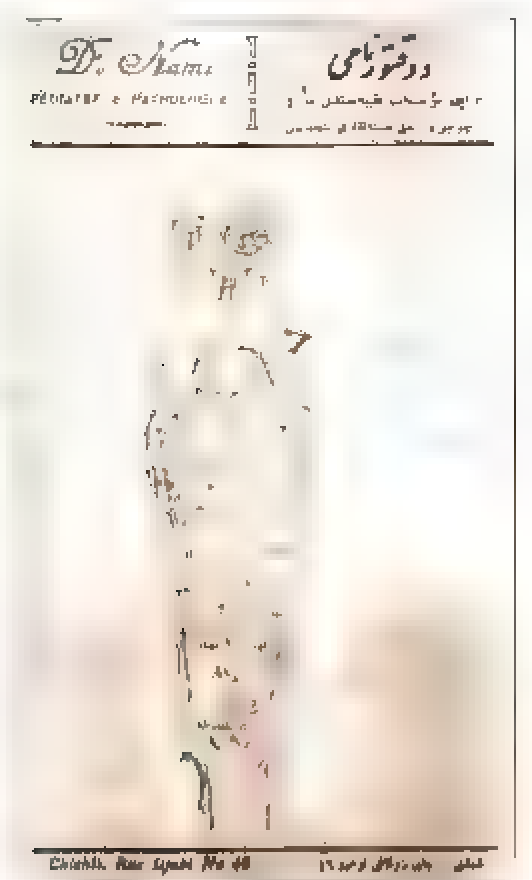
يصف كلود فارير بورتريه خديجة فيقول: «إن من يقع عيناه على هذا البورتريه لا يخالجه شك في أن حب لوتي الذي ولّد عاشقا بالفطرة لهذه المرأة قد بلغ به مبلغه، على الرغم مما بدر منه من قلة وفاء لذكرى محبوبته العالية طوال حياته. غير أن هذا في الحق لم يكن عن قلة وفاء بقدر ما كان عن سعيه الدؤوب إلى أن يتمثلها في كل من كُرِّ بصحبته من نساء. فإن حبه لها

لوحة (١١٠) الوم، سور مدينة استنبول (سور بيزنطة) رسم مطبوع بطريقة الحفر

جسداً وروحاً ونفساً، فهذا لذلك التمثّل الذي كان يطغى عليه. فلقد كانت خديجة بحق فتاة أحلامه حتى صبت إليها نفسه وتمناها قلبه وعشقتها روحه منذ أن عرف الهوى. لذا كان حزنه عليها حزن البائس الذي لا يجد بديلاً عما فقد حتى وهو يعالج سكرات الموت، فلم يفُته عندها بعد أن جمُدَت أطرافه وصمت لسانه من أن يقرّ لي بأن كل ما سوف يخرج به من دنياه هو حبه لمكنون «الصغيرته التركية». . . . . إني ما أكاد أتطلع إلى صورة خديجة حتى أحس في سريرة وجهها أنها تحمي ورائها شحنة جيّاشة من العواطف المتأججة ولا غرو، فهي التي ما إن وعدته بلقائه حتى برّت بوعدها على الرغم من أنها كانت حبيسة بيتها، فما إن أرخى الليل ظلامه حتى خرجت بلقائه بعد أن صمت تكتّم جاريتها السوداء وتستّر قوّاسها الألباني وما كان هذا باليسير، إذ كان من المستحيل على القوّاس أن يجيز مثل هذا الفعل. ولقد صحبتها جاريتها كما صحبها قوّاسها في تلك الرحلة سيراً على الأقدام من أدنى المدينة إلى أقصاها لكي يمكّناها من لقاء حبيبها، وما خاف العَسَس الليلي من جنود الباشبوزق الذي يجوب المدينة ليلاً غدواً ورواحاً»

وكان من بين ما رسمه لوتي من رسوم صورة زيتية صغيرة لخديجة بملامحها تبدو فيها سافرة ولا يشمئز على وجهها، هي نسخة من رسمه الأول لها بالقلم الرصاص، كان يحتفظ بها داخل إطار في صالون بيته بمدينة روشفور الذي أسّسه على طراز عربي.

وحين عاد لوتي إلى قبر خديجة بعد ما يربو على عشرين عاماً من موتها، عاد مطلق الحرية يغدو ويروح كما شاء بين القبور التي يضمها سور بيزنطة العظيم (لوحة ١١٠) وحين وقع بصره على شاهد قبرها وحده قديماً كما هو، ولكن قد فقد ما يحمله من ذهب وألوان لإبراز



لوحة (١١١) شاهد ضريح خديجة [أزيديه]. من رسم دكتور نعمي أفندي

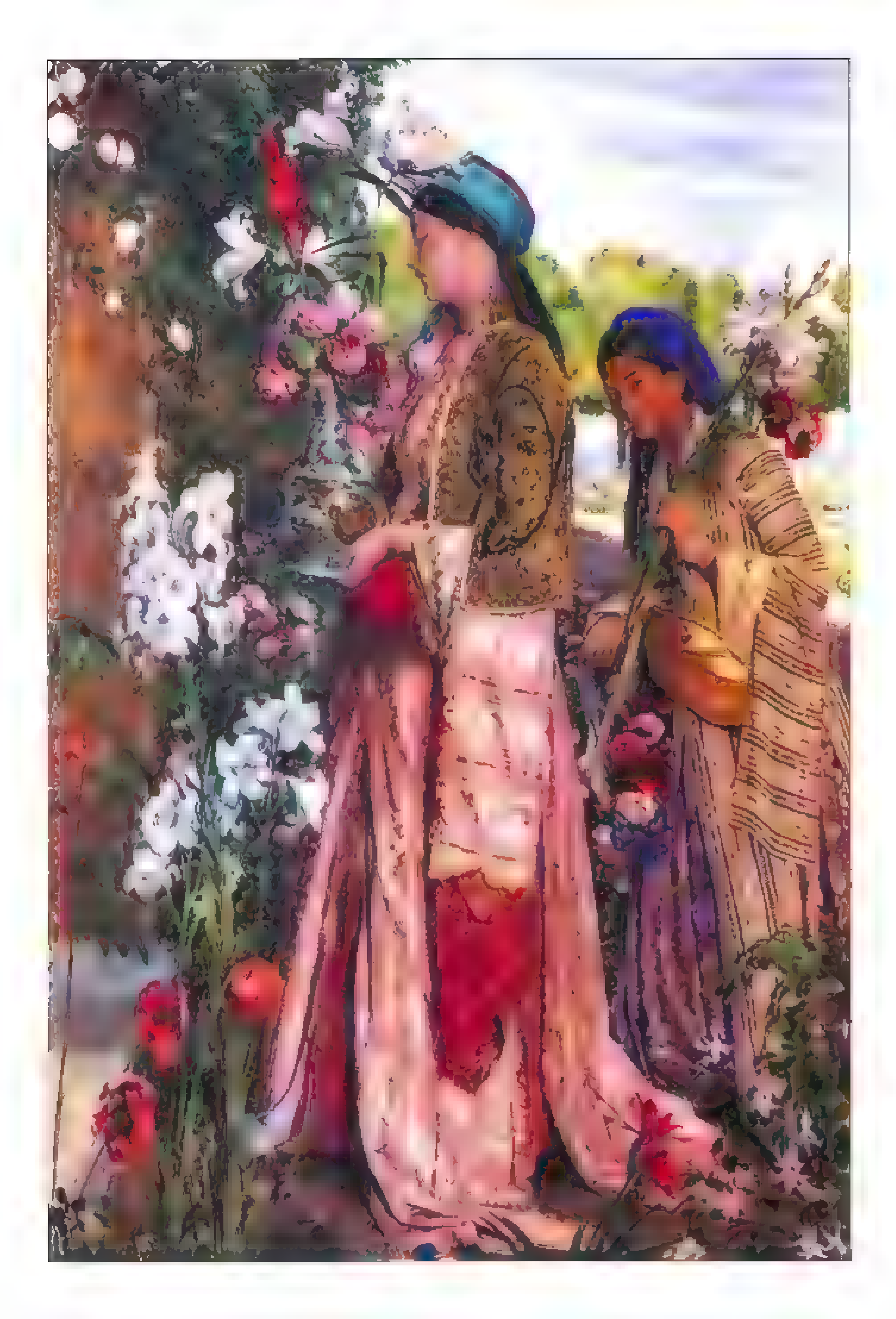
حروف الكلمات المنقوشة. وما إن رأى لوتي ما حلّ بالشاهد من طمس حتى وكل إلى خطّاط أن يعيد الأمر إلى ما كان عليه، وإذا اسم «خديجة» يتجلّى واضحاً كما تجلّى من قبل. ولم يكتف لوتي بهذا بل عهد إلى رخّام أن يعدّ شاهداً يحكي هذا الشاهد المحاكاة كلها. وحمل لوتي الشاهد معه إلى السفينة الحربية التي انعقد له لواؤها حتى لا يفارقه أبداً، يذكرها كلما وقعت عينه عليه، فكان أصدق دليل على ما يكنه لها من ودّ باق وحب لا يزول، إلى أن استقر به المقام في مدينة روشفور فإذا لوتي يشيّد لنسخة هذا الشاهد مسجداً بديعاً على غرار مسجد عريق أعجب به في دمشق، وأقام أعمدته من حجر البورفير الزبرجدي اللون، كما أقام به نافورة رخامية للوضوء، وركز إلى جوارها شاهد خديجة (لوحة١١١). لكن هذا المسجد الذي بناه لوتي، وهو على غير عقيدة الإسلام، لا يجد الآن من يعمره ويفتح أبوابه موصدة.

هذا الوفاء من لوتي الذي أصبح يضرب به المثل والذي لم يعرف الاختلاف في العقيدة هو الذي حفزني إلى أن أفسح في هذا الكتاب مكاناً يليق بذكره، لكي يصل قراء العربية إلى أمثلتهم في الوفاء مثلاً آخر أروع وأعجب.

إن رواية بيير لوتي تضم كل الأفكار والموضوعات الأثيرة عند مؤلفه، كفكرة الموت وفكرة القضاء والقدر وتباريح الفراق والبين معاناة في سبيل المعشوق. وفي هذا كله مشاعر العشق الفطرية الثرة والإعراب الإكروتية المتدفق الذي لا ينضب له معين، كل ذلك في قالب رومنسي شديد النصاعة دون أن يفقد سحره. انظر كيف يصف مدينة استنبول في منتصف الليل. «حرّاس الليل يدقّون الأرض بهراواتهم المدبّبة الأطراف المعدنية. الكلابُ هائجة صاخبة في حيّ جلاتا تطلق عواءها الذي يملأ الأفق بلا حدود هادئ صاف . . . أطلُّ على المدينة من عَلٍ عارٍ أشجار الصنوبر يعلوها بسمو براق هو القرن الذهبي. وفي الأفق يلوح شبح مدينة استنبول الشرقية بمدنها وقباب مساجدها السامقة يغشيها المحوم ويسطع بينها هلال رقيق. تكاد المدينة تبدو كأطياف خفيفة رقيقة سابحة في لون الليل الشاحب».

* * *

وبعد أن ذاعت شهرة لوتي كتب في عام ١٩٠٦ روايته المشهورة «المُحبَطات» Les Désenchantées بعد أن ألهمه الشرق الذي عشقه صفحات باهرة تجلت أول ما تجلت في روايته «أزياديه»، ثم في خواطره وانطباعاته عن فارس في كتابه «نحو إصفهان» Vers Ispahan ١٩٠٤، ثم في هذه القصة التي تدور حول عادات «الحريم التركي» أشباه الأسيرات وقتذاك، والتي قدّم فيها عرضاً مستفيضاً لمجتمع النساء التركيات، كشف فيه عن المستوى الثقافي الرفيع الذي بلغنه والمعاناة عبر الإنسانية التي يكابدنها (لوحة ١١٢). وساق فيها كعادته مغامرة غرامية ليست من وحي الخيال كما يدّعي، حيث التقى الروائي الفرنسي الشهير أندريه ليري Lhéry المعروف في أنحاء العالم كافي ذلك تركيب نفسه في استنبول بفتيات ثلاث فاتنات الجمال عزيزات الثقافة هن جنان وزينب وملك، كن يعشن تحت نير قوانين الحريم الجائرة. وما أشجّ من معاناتهن أن ثقافتهن الواسعة كانت تتيح لهن أن يتطلعن إلى حياة إنسانية ترفرف عليها الحرية ويعمرها الحب والحنان



يقول المؤلف في وصف هذه تركية أدركت الثالثة عشرة من عمرها: "ما إن اكتملت سنواتها لثلاث عشرة حتى قُدِّر لها أن تمتثل لما يُمليه العُرف الصارم لذلك العالم المحجوب الذي يعيش في استنبول على هامش دنيا الآخرين قد تقابله في الطريق ولكن لايجوز أن تتطلع إليها. وعليها منذ مغيب الشمس أن تحتجب وراء القضبان ذلك العالم الذي تحسّ به في كل مكان حولها . . باعث القلق . . . مجتذبا الاهتمام . . . لكنه حصين . . عالم يرقب، يحدس، يرى الكثير من خلال القناع الشّبكي الأسود ثم يحدث مالم يره! فجأة تجد نفسها في الثالثة عشرة أسيرة بين زوج مشغول، تلهيه عنها خدمة السلطان في قصره المنيف، وجدّ صارم لايبدو منه لين. وحيدة في بيت أبيها المهجور وسط حي راحر بقصور الأمراء العتيقة العريقة . . . والقبور، حيث يسيطر الرعب والصمت مع هبوط الليل وإذا هي تعكف على الدراسة في نهم وحماس، حتى إذا أشرفت على الثانية والعشرين من عمرها كانت قد ألّمت بكل شيء الأدب والتاريخ والفلسفة والموسيقى فإذا هي تعدو أشبه بمجمعة صغيرة بين صويحباتها من الصبايا اللاتي تتفقن أيضا ثقافة عالية في ذلك السجن الذي يضق وحدتهن يهتدين بعلمها وحصافتها، وجرأتها العارضة، ويحاكين في الوقت نفسه أناقتها الفائقة وفوق ذلك كله كانت وكأنها ترفع راية الثورة النسائية على جور نظام الحريم" **(لوحة ١١٣، ١١٤)**

وما تلبث جدن الثائرة المُحبطة أن تراسل الروائي الفرنسي الذي احتل منذ زمن طويل مكانة أثيرة في أحلامها وأمانيها فتقول:

"وجود حيث لا وجود هل تدرك مدى مايعنيه هذا من ضياع؟ أرواح مقيدة تهوم وقد بلغ منها الإعياء منتهاه قلوب عامرة بطاقة الشباب وحيويته خذلت عنها الحركة، لا تستطيع عمل شيء . . حتى الخير تتهاوى في أحلام لاتتحقق هلاّ تصوّرت كآبة الأيام التي كان على صديقاتي الثلاث أن يقضينها . . أيامهن تترى متشابهات، تلحظهن عيون يقظة لتسرح في معيب العمر، وسنوات ضاعت في سن لايمس منهن سوى التعريه الصامت

ما عرفت نفسي روحي التي رويتها منك، لم يبق منها في أعماق نفسي سوى السخط على الحب [على الأقل الحب بمعناه المفهوم عندنا هنا] والإحساس بزيف مناهجه، ومرارة على شعبي لاتمحوها الأيام . . . غير أني أعلم أنه ثمة لونا آخر من الحب في الغرب . الحب الذي هذا خدعني، فعكفت على دراسته بشغف في الأدبيات وفي التاريخ، وألفيته كما كنت أتوقع يبطن بحماقات . . ولكن أيضا بأمور عظام، إني أراه يتمثّل في كل ماهو قبيح في هذه الدنيا . . . وكذلك في كل ماهو خير وكل ماهو سمو لقد تعاستي مرة ومرارة كلما ازددت معرفة بسر تألق المرأة الأوروبية! كم هي سعيدة في بلادكم تلك المخلوقة التي كانت لقرون طويلة نظنّها مرهقة معانية تلك المرأة التي تستطيع مع الحرية التي تنعم بها أن تحب وأن تختار، وأن تطالب بما هي به جديرة قبل أن تهب نفسها مكانه في الحياة تشغله لديكم! وكم هو راسخ عرشها العريق الذي لاينازعها عليه أحد"

لوحة (١٢)
جون فردريك لويس المخططات
أو لوحة الرميق ذو الأشعة الذهبية
[Lahom Aurum]

ما عندنا نحن التركيات فلسنا سوى عرائس جميلة، أو نكاد نعطى في النوم مع إحساسنا بذاتنا بقسمة . حمقاء لايكاد ينهض ومن حولنا من يحصر جهدا طواعية، ويئد كل تطور في مهده لا أمل في صوت يعلو ليشكو شقاء هؤلاء النسوة على الرغم مما قد يكون عليه الأزواج والأقارب من طيبة وحنان في بعض الأحيان!

ستظل المرأة التركية دوما كما يراها العالم أجمع سلعة تُباع وتُشترى وكأنها حبة جميلة لاتورثها

لوحة (١١٣) قوم إطلالة الحريم من الشباك رسم مطبوع بطريقة الحفر

وليبوص يشرنها [illegible] لا يكف من [illegible]

أما وقد جئت، فها نحن الثلاث رهن إشارتك [illegible]

[illegible]

جان

وما إن يصل أندريه ليري إلى استنبول حتى تتحدّى [illegible] ثلاث مهمات في سبيل [illegible]، فتتعدّد المقدمات السرية الحافلة، [illegible]

[illegible]

« ملك »

[illegible]

أنهن ضعيفات، تمور فيهن القوة [illegible]

ويبدعه أفكارهن البسيطة البريئة الساذجة؟ كم نفتقر إلى رجل يكون لنا صديقا [illegible]

رجل نعتمد عليه [illegible] يا ترى ما تكون قدرة على انتشالنا إذا ما أوشكنا على السقوط [illegible]

[illegible]

« زينب »

[illegible]

شهر نوفمبر على الأبواب ... نوفمبر بطلبه ... هذا إلى ما تحمل علينا من ظلمة وسأم وملل وبرد. فلا ابتداء إذن أنهض من نومي في ساعة مبكرة، بل متأخرة جداً. أتحد زينتي في براح وفتور ... شعري مع نظرات ... كشف أثث غسير التصفيف ... معكس المرآة انعكاسه صورتي فأرى نفسي شاحبة حسنه ... ومن ثم نعسه!! ، فقط بعد ذلك في ... نتنظر هنا وهناك في أنحاء نصف الوقت لأتحقق من أن كل شيء على ما يرام ... مراجعة لقوائم الطعام ... الشجب لنفسه ... بهذا ما تذكرته ... وجعلت نفسي الشخصية التي يقتضي الأمر العناية بها ... ثم أتحول بعد ذلك ... على ... في أعتاب ... أحب ... قاعة فخمة صحنه . تحيط بي جوار رعايات وشركسيات ... أحس برودة تسري في أصابعي عند ملامسة الأدوات المفضضة المصفوفة فوق مائدة ... ثم ... هذه برودة تستقر ... روحي ... حتلق حديث إلى الجواري ... أسألهن أسئلة ولا ... بحديثهن ... ترى ... حتى ... المساء؟ كيف أمضي على الملل؟ ممر شك في ... الحريم ... ساعة، حيث كنت تعدد الصور ... أقل ... . لأن الصراع كان ... بين طرفين لا ... مرء ونفسه.

... ؟ ... الرسم بالألوان المائية؟ [... جميع ... في الرسم بالألوان المائية بأسبقية ليري] وقد شبعت من رسم ... ولسو ... فهل علا ... بالعرف على ... ؟ أم بالعرف على ... ؟ هل ... «بوب بورجيه» أم «... ليري»؟ أم الأفضل أن نأخذ في التطرير؟ هل نعود مرة أخرى ... مصرات ... موشاة ... ، ... في ... بروية أناملنا تجري عليها . . . . أناملنا ... برقة ... لبيض ... بحوائم ... ؟ شيء جديد هو ما نصبو إليه ونترقبه دون أمل ... شيء ... غير متوقع ... يعطو ... ببرود ... يحدث صحيحا لكنه لا يأتي أبدا! كم أنا راغبة في أن أتجول على الرغم من تلك الأوحال التي تملأ الطريق وتلك الغيوم التي تحجب السماء، فأنا لم أغادر بيتي منذ خمسة عشر يوماً ! ولكني أمضي وحيدة محصورة عليها ليس ثمة ذريعة تمكنني ... سر خروجي ... لا شيء على الإطلاق ... إني أفتقر إلى الخلاء أفتقر إلى ... ولو ... من حديقة ... ، فإني أحس نفسي ... مقبضة لا ... الأسوار ... محدقة بي

ها هو ذا جرس الباب يدق! مرحبي به حتى لو كان يؤذن بكارثة ، أو حتى زيارة ... هي فعلا زيارة، لأني أسمع هرولة الجواري على الدرج . . . . أنهض ... أندفع إلى المرآة ... على عجل ترى من يكون ... ؟ ... صديقة ... مرحة ، حديثة عهد بالزواج ... تبادلنا ... وقبلات ... شفاه حمراء ... وجنات ...

أتراني ... في وقت مناسب؟ ... بشعث ... عزيزتي؟

. ... و ...

... سريض ... ، لا ... أين

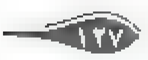
وبعد لحظة تقلنا عربة مغلقة وعلى المقعد بجوار السائق ... الذي بدونه لا يحق لنا الخروج . ... وتوجيهه إلى مولاه

وتتبادل الصديقتان الحديث

. هل تحبين زوجك ...؟

. أجل . . . لأن علي أن أحب شخصاً ما ، وإني الآن ... إلى ... بعد ... وحدث

لوحة (١١٤) ثلوم - سيدة بالحريم تعزف العود، رسم مطبوع بطريقة الحفر



لأفصل

- أما عني فلا أحمل لزوجي حبا ، وهو ماسأعبر عنه إن أكرهت عليه . . . ولكن لن ترضي أبدا مستسلمة .

وتمضي بنا العربة يركض بها زوج من خيل مطهمة ، إلا أنه محظور علينا مغادرتها إذ نكاد نحسد المتسولات اللاتي يرحن ويجئن كما يشأن .

ونصل بالعربة إلى السوق حيث يقف لقوم على شراء الكستناء المشوية

- بي جائعة

- وهل معك نقود ؟

- كلا .

- ولكن خصيّ معه

- إذن نشتري بعض الكستناء

أين نضعه؟ نضعه مديني «نمتين» لمعطرين ، وبهما نقبل الكستناء التي مالبثت أن اكتسبت رائحة عطر عبد الشمس

كان هذا هو الحدث الحلو في نهارنا . . . تلك الوجبة التي تهيأنا بها كما تفعل نساء العامة ، ولكن من تحت الخمار ، وفي عربة محكمة الغلق .

وفي طريق العودة ، وعند الافتراق ، نتعانق من جديد ونتبادل العبارات المألوفة التي تتبادلها النساء التركيات فيما بينهن . لاتتركي للأوهام الكاذبة ولا للحسرات التي لاجدوى وراءها إلى نفسك سبيلا ، ليس أمامك غير الصبر .

وعلى الرغم من هذا فقد افترقت شفتانا عن ابتسامة ساخرة ، فطالما سمعت إحدانا هذه النصيحة من الأخرى والتزمت بها . . . ثم تُحلّقني الزائرة ، ويحلّ المساء وتضاء الأنوار مبكراً ، فالليل يهبط في حرمنا قبل موعده بفعل المشربيات الخشبية المثبتة في النوافذ .

ها أنذا وقد تمثلت لك بالأمس طيفاً أسود ياسيد «ليري» أشكو وحدتي . . . . وها هوذا مولاي «البك» تؤذن بمقدمه قعقعة سيفه وهو يصعد الدرج نحوي فتنفذ إلى روح ربة الدار الشابة برودة قاسية ، وهي كعادتها تمعن النظر في المرآة فإذا صورتها الجميلة تطالعها ، فتناجي نفسها : «واحسرتاه ! أهذا الجمال كله مخصص «للبك»

وما إن يستلقي في ثقل فوق أكوام الحشايا والقفص حتى يأخذ في الحديث عما وقع له في يومه ، فيقول : أتعلمين ياعزيزتي ماحدث اليوم في قصر السلطان . . . . . ؟

القصر . . . الرفاق . . . البنادق الأسلحة الجديدة هذا هو كل ما يشغله في حياته وليس ثمة التفاتة إلى زوجته ومن أصبح كانت تلقي إليه بالا أو تعي مايقول ، بل كانت تتملكها رغبة في البكاء إذ ليه شفاؤها مما تعانيه ، وما تملك غير أن تستدفه في الذهاب إلى مخدعها ، ثم مالبثت أن تذرف الدمع متحدة ، ورأسها على وسادتها الحريرية الموشاة بالقصب والفضة على حين تكون الأوربيات في «بيرا» محتفلات إلى الحفلات الراقصة أو إلى المسارح . . . آنيات سعيدات مرحات تحت الأضواء الغامرة

كم أحست عندها بأنها حبيسة مغلوبة على أمرها ، أشوق ماتكون إلى أن تنطلق في الخلاء . . . إلى العالم المجهول حسبها خطوة واحدة صوب تلك النوافذ التي طالما انكبت عليها عرغبها لتتطلع صوب الخارج ولكن كيف ؟ فهناك السواتر الخشبية والقضبان الحديدية التي تثير فيها السخط ، حتى فإذ هي تقبع القبوع حيث هي . وتعود أدراجها نحو باب موارب ، وتركل بقدمها ذيل ثوب الزفاف الذي كان يجرّ خلفها فوق بساط مدبج وهي كذا عبر باب حمامها الرخامي الأبيض الذي هو أكثر اتساعا من مخدعها به نوافذ أوسع ماتكون دون قضبان ، تطل على حديقة من أشجار الدلب تعتقه ؟ ستمدت مرفقيها على إحدى هذه النوافذ متطلعة إلى الأشجار الباسقة والورود المتفتحة والسماء الصافية ، ثم أتاحت لوجنتيها أن تداعبهما الشمس والنسيم ولكن . . . كم هي عالية تلك الجدران المحدقة بالحديقة ! لم هذه الأسوار الضخمة الشبيهة بتلك التي يشيدونها حول ساحات السجون ذات غرف الحبس الانفرادي . . . تدعمها وتزيد في مَنعتها أعمدة ضخمة سامقة على مسافات متقاربة تفوق كل وصف ، وبحول ارتفاعها الشاهق دون من هو في أعلى المنازل المجاورة وبين التطلع إلى من يتربص وراءها بالحديقة ؟

وعلى الرغم من تلك السنين التعسة التي قضتها في ذلك المحبس ولاتزال تقضيها ، فقد كانت تحن إلى هذه الحديقة التي صاحبتها تلك السنين المتصلة ، تلك الحديقة التي تغشّي الطحالب أحجارها ، وتخترقها مسارب يكسوها العشب فيما بين أحواض النباتات ، وتنتصب بها نافورة مياه وسط حوض من المرمر ذوقي الطراز التقليدي ، ويقوم في أحد أركانها كوخ صغير عفّى عليه الزمن . كانت تلك الحديقة مرتعا لأحلامها وهي تمشي في ظلال أغصان أشجار الدلب الكثيفة المتشابكة الملتوية الخافقة بأعشاش العصافير . كانت ترى فيها قطرة نفحة من الحنين والرقة مُشْرَبة بمذاق الحب ، حبيسات في محبس حافل بألوان النعيم ، وهو مع هذا أقسى مايكون على نفوسهن

كانت لهذه الرسائل أثرها في نفس الروائي الفرنسي ، فلقد مست شغاف قلبه ، فإذا هو يرثي لقدرهن الجائر الذي لم يستطع حياله شيئا ولكنه وعد صديقاته بأن يؤلف كتابا يروي فيه مأساة حياتهن التعسة الموحشة وحيرة أرواحهن الأسيرة وقلوبهن المعتصرة التي حُجر عليها أن تنبض بالحب ، ويبسط فيه عجزهن عن إتيان أي فعل للخلاص مما هن فيه . وتقع جنب في هوى أسيره الذي مايكاد يعود إلى باريس حتى يصله نبأ موتها لوعة على فراقه .

ويلفتنا في هذه الرواية أيضا تأثر لوتي الشديد بالمشاهد التركية ومناظرها الطبيعية وشاطيء البوسفور ، فيضفي عليها بأسلوبه الفرنسي الشائق شاعرية آسرة تدفع القاريء رغما عنه إلى حنين لمشاهدتها ومعايشتها ، فيقول : « ليس في تركيا أني سرت رهبة من الموت ، إذ هو يتمثل في عيني كل مارّ . ففي السويداء من قلب كل مدينة يوارون أجداث موتاهم تاركين إياهم إلى جوارهم في سباتهم العميق وعلى مدى هذا المشهد المثير للانقباض تتراءى في المراعات بين هذه الجبانات أكداس من أوراق الأشجار الداكنة تشتى كالأبراج وتبدو استنبول المهيبة وخليجها بلا ضريب تحت ومضات النجوم الخافتة في سكون الليل وتتألق مياه القرن الذهبي الحمراء التي تطل عليها المقابر المتاخمة متوهجة مثل السماء ، تمخرها مئات الزوارق غادية رائحة بعد إغلاق حوانيت البازار لكننا لانكاد نسمع ونحن نطل من علٍ صوت انسياب الزوارق ولا نحس جهد المجدفين ، فهم يبدون كحشرات ضئيلة تستعرض أنفسها فوق صفحة مرآة وعلى الشاطيء المواجه تتجلى الدور المجاورة للبحر يغشي الغمام ظواهرها الذهب وكأنها تخرج العزم من النصب المفسجي الناشيء عن بخار الماء والدخان واستنبول كطيف السراب المتغير تبدو مسبغة الصفحات

فمعنى حين تحس فقراً مُدقعاً في ناحية، تحس في ناحية أخرى ثراءً مدهشاً، وعلى حين تحس بهاء مبانيها القديمة المفرط، إذا أنت تحس الابتذال في مبانيها الحديثة... هي طيف بنفسجي تتخلله خيوط ذهبية وكأنه رسم لقصع ضخم من مدينة تنطلق منه القباب والمآذن إلى أعلى، منارة يشف عن لهب الشمعة... وتستمع إلى الأصوات الرخيمة للمؤذنين تسري في الفضاء داعية المؤمنين الورعين إلى الصلاة الرابعة مع غروب الشمس »

وعلى الرغم من ضيق لوتي من نهج الحريم إلا أنه كان يلتمس لنفسه العذر بأنه أوربي عاجز عن إدراك كنهه أو حكمته... مؤملاً بأن أصدقاءه من العلماء والأدباء الأتراك المثقفين الفكر لابد مهتدين إلى حل عادل وعلاج شاف من هذا الداء الوبيل... كما لا يفوته أن يشير في كتابه إلى «رسول الإسلام الجليل»: الذي كان قبل كل شيء إنساناً مثالياً سَمْحاً مؤمناً بالخير والمحبة. يبعدُ عليه أن يكون قد أباح مثل هذه القيود اللا إنسانية الجائرة

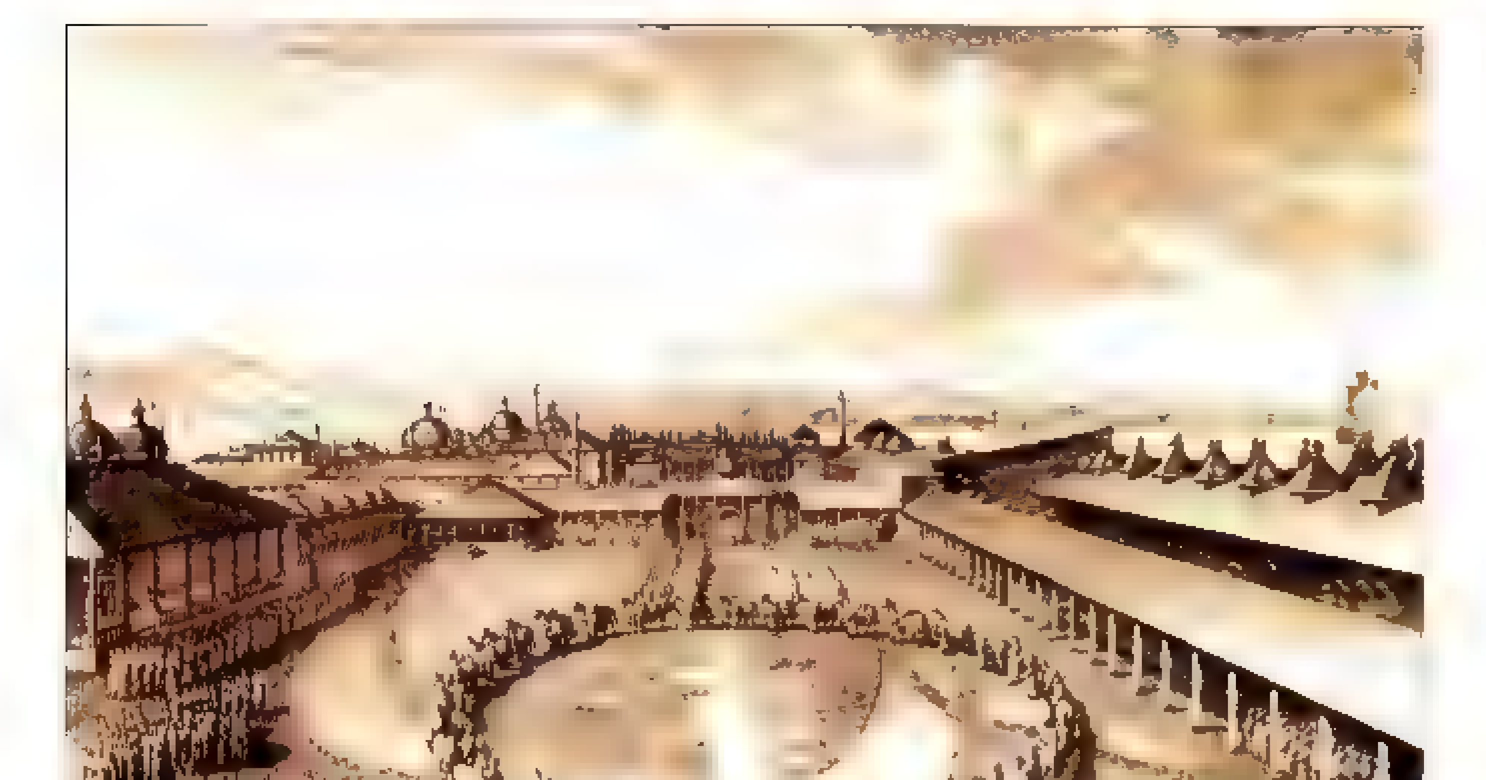
* * *

ولا نستطيع أن نذكر فيصل الرواد الأوائل من المصوِّرين الذين سجلوا شتى صروب الحياة اليومية والمعالم والمناسبات والتقاليد، وفي مقدمتهم دوسون سكرتير سفير السويد في استنبول **(لوحة ١١٥، ١١٦)**. ومن بين الفنانين الإنجليز أسهم في تسجيل المشاهد التركية جون فردريك لويس **(لوحة ١١٧)** ووليام بارتليت **(لوحات ١١٨ إلى ١٢٣)**، والفنان المعماري توماس ألوم Allom (١٨٠٤ - ١٨٧٢) الذي قضى فترة طويلة من حياته باستنبول مصوراً المناظر الطبيعية ومختلف نواحي الحياة اليومية **(لوحات من ١٢٤ إلى ١٣٧)**

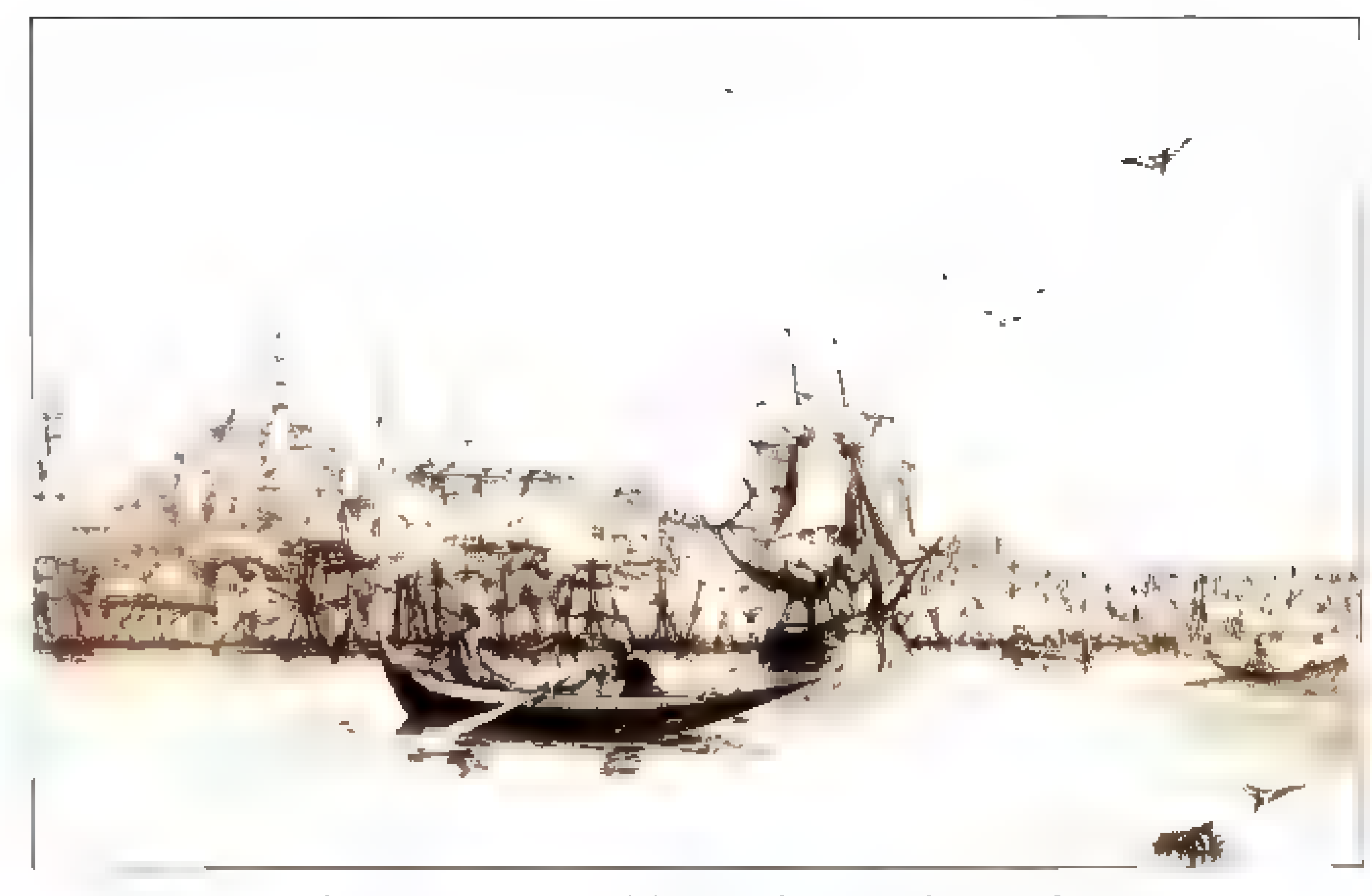
وفي عام ١٨٢٨ زار الفنان جابرييل ألكسندر ديكان[15] تركيا في مهمة رسمية لتصوير ميدان معركة نافارين، غير أن المهمة لم ترقه فقد كان مفتوناً بشاعرية الشرق دون تعمق في التفاصيل فاكتفى بتسجيل الأحداث والمشاهد التي عايشها دون الاعتماد مسبقاً على نص أدبي ودون المبالاة بزينات التفصيل، مكتفياً بالرموز والإشارات. كانت نظرة ديكان إلى الشرق نظرة الرومانسي المطلق الحرية في اختيار موضوع إبداعه بعيداً عن رؤية الحكام والسلطة، فتناول مظاهر عدة لم تُطرق في عالم الشرق مثل الأطفال الأتراك، مصوراً عالم الطفولة البريئة التي لم تفسدها مجتمع بعد. ومن بين أشهر أعماله لوحة «صبية أتراك يلهون حول جدول مائي» التي تتميز بالحركية والعفوية دون التأكيد على ملامح الوجوه أو محاكاة الطبيعة المحيطة محاكاة دقيقة **(لوحة ١٣٨)**

وفي مجال التصوير أيضاً اختص الفنان جان برنديزي بتسجيل المشاهد التركية الجذابة الجديرة بالتصوير بدقة تشبه دقة المصور كانالتو في تصويره لمشاهد البندقية... غير أن سحر استنبول لم يلبث طويلاً حتى خفت... فكم كانت خيبة أمل الإمبراطورة أوجيني الفرنسية حين حلّت باستنبول وراحت تطوف على غير ما صورها المصورون المستشرقون، فإذا شاهدت سراي السلطان جميعها مُستَلهمة من بيت أزياء أو ورشة باريسي!

(١٥) Gabriel Alexandre Decamps ١٨٠٣ - ١٨٦٠


لوحة (١١٥) دوسون: استعراض موسيقي عسكري، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١١٦) دوسون: ساعة الإفطار في رمضان، رسم مطبوع بطريقة الحفر



لوحة (١١٧) جون فردريك لويس، مشهد لمياه استنبول من بيرا، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١١٨) بارتلت، سراي صلمه باهجشه كما تُرى من أعلى، رسم مطبوع بطريقة الحفر

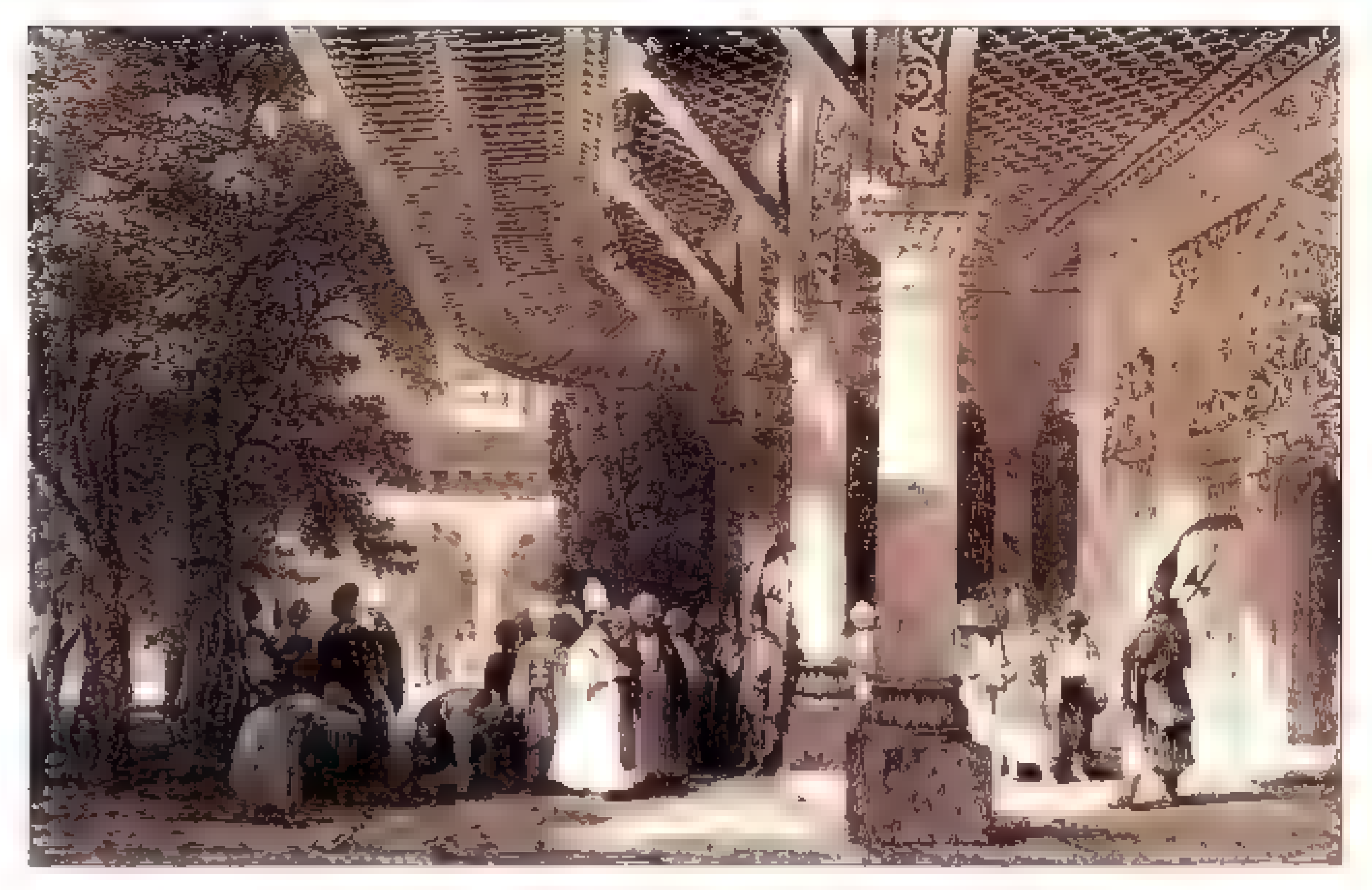
لوحة (١١٩) بارتليت : مشهد للجامع الحديد باستنبول- رسم مطبوع بطريقة الحفر.

لوحة (١٢٠) بارتليت، الجسر العائم فوق القرن الذهبي، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢١) بارتلت فندق عمومي باستنبول رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٢) بارتلت صحن جامع السلطان احمد باستنبول رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٣) بارتلت ميدان وسبيل السلطان احمد باستنبول رسم مطبوع بطريقة الحفر



لوحة (١٢٤) ألوم مدخل قاعة الاستقبال بقصر طوب قابو بإستانبول رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٥) ألوم موكب سلطان رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٦) ألوم سيدات الحريم في حديقة قصر طوب قابو بإستانبول رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٧) ألوم: سراي ضلمه باغچه، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٩) ألوم: قصر باستنبول مطل على البوسفور، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٢٨) ألوم: الكاتب العمومي باستنبول، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٣٠) ألوم مسلة ثيودوسيوس أمام قصر السلطان أحمد رسم مطبوع بطريقة الحفر

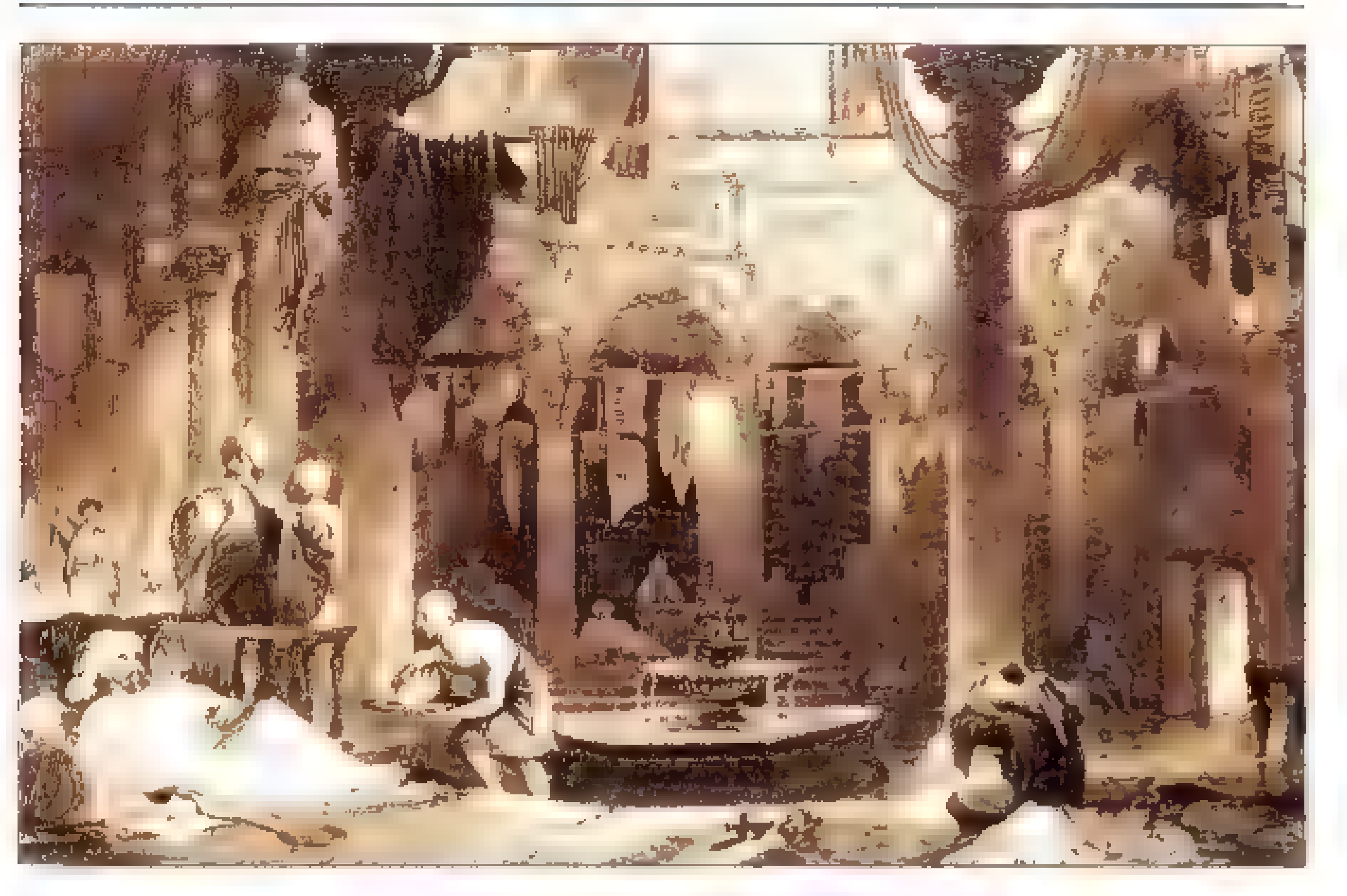
لوحة (١٣١) ألوم جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق) باسطنبول رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٣٢) ألوم جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق واسطنبول) رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٣٣) ألوم القلعه الحربية مطلة على البوسفور رسم مطبوع بطريقة الحفر

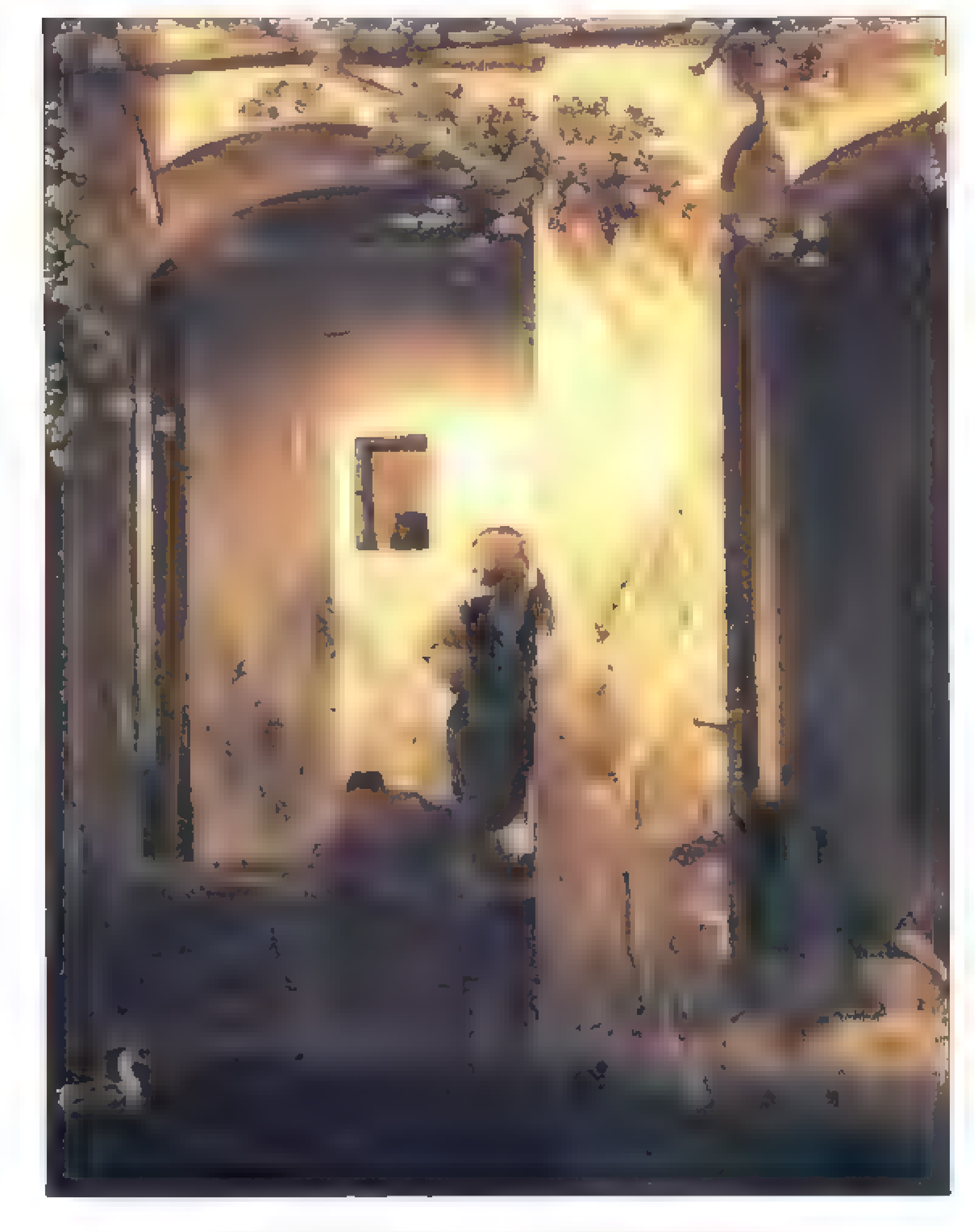
لوحة (١٣٤) ألوم: السطانة في عربتها، رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٣٥) ألوم، المدّاح راوي القصص باستنبول.
رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٦) ألوم. الحمام التركي برحال باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر

لوحة (١٣٧) ألوم. سوق الجواري باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر



لوحة (١٣٨) ديكان: صبية أتراك يلهون حول مجرى مائي، متحف كونديه، شانتيي

لوحة (١٣٩)
أدولف مونتيشيلي: الأتراك على باب المسجد ١٨٧٨، لوحة زيتية، متحف الفنون الجميلة، مرسيليا

ومن بين أفضل المصوّرين الإيطاليين الاستشراقيين أدولف مونتيشيلي **(لوحة ١٣٩)** وألبرتو باريني الذي اختص بتصوير المشاهد التركية، ولاسيما الخيل. **(لوحة ١٤٠)** ثم جاء بعقب هؤلاء فنان من الأقاليم الإيطالية بسويسرا قضى مدة طويلة في زيارة استنبول هو هرمان كورّودي. وتمثل له لوحة الصحيفة حسن حالات عدي سنة الإخبير عام ١٨٧٥ مدى تنوّع في الأزياء وتدقيقه لا يكاد يصدقه عقل **(لوحة ١٤١)** وهناك فنان إيطالي آخر هو جوليو روزاتي (١٨٥٨-١٩٢٩) برع في الرسم بالألوان المائية واشتهر برسم شخصيات المجتمع بعد أن يكسوها بأزياء تاريخية وبصفة خاصة في مناظره الاستشراقية **(لوحة ١٤٢)** وغير هؤلاء كثيرون لا تتسع هذه الإطلالة للإحاطة بهم جميعاً، أسوق من بينهم على سبيل المثال المصوّر الألماني يوهان ميكائيل ڤيتمر، والمصوّر النمسوي رودلف إرنست **(لوحة ١٤٣)**، والمصوّر الإسباني جوزيه تابيرو بارو (١٨٣٠-١٩١٥) الذي عاش فترة طويلة بمراكش وزار بلدان الشرق الأوسط وصرف اهتمامه إلى تسجيل الأزياء والحلي **(لوحة ١٤٤)**

وما لبث الأتراك أنفسهم أن أخذوا بدورهم في رسم الصور الاستشراقية، وكان مبعوثو الأتراك يهمّون إلى اقتناء أعمالهم التي تحتفظ بها الآن سراي طولمه باغتشه باستنبول. وفي هذه الصور كان الفنانون الأتراك يحتذون حذو الفنان الفرنسي جان لوي جيروم **(لوحات ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧)** على درجات متفاوتة. وكان أشهرهم عثمان حمدي بك (١٨٤٢-١٩١٠) الذي

لوحة (١٤١) البرتو بازيني: مياه مهير آسيا بعذبة استنبول ١٨٦٩، مجموعة خاصة

تتمثل هو الآخر في جيروم. وكان شخصية فريدة متعددة الكفاءات، إذ عمل دبلوماسياً ومشرّعاً وعالم آثار ومصوّراً إلى أن أسّس المدرسة الإمبراطورية للفنون الجميلة باستنبول عام ١٨٨٣ وتولّى عمادتها واستقدم لها من مصوّرين فرنسيين والإيطاليين والألمان لتعليم الطلبة الأتراك فن رسم «المنظور الأوروبي»، لكنه كان في الوقت نفسه شديد الحرص على تراث وطنه وقومه الفني والثقافي **(لوحة ١٤٨)**

* * *

وطوال قرن كامل ظلت صور الشرق تلقى سوقاً رائجة في أوروبا، فأقبل عليها الأغنياء من البورجوازيين الجدد وعمروا باللوحات الشرقية قصورهم، ولم لا يتعرضون لما تنطوي عليه من النظرة الأخرى دونه. وكانت الحكومات وخاصة الحكومة الفرنسية تختار من بين اللوحات المعروضة في «الصالون السنوي» صور الشرق لعرضها بالمتاحف القومية، فضلاً عن أنها كانت تعهد إلى المصوّرين بالعديد من هذا اللون من الصور لتخليد انتصاراتها العسكرية **(لوحات ٢٥ و٢٦ و٢٧)**

وقد أسهمت المعارض الدولية مثل معرض عام ١٨٦٧، وخاصة الجناح المصري، ومعرض عام ١٨٨٩، وخاصة لوحات شوارع القاهرة، في الحفاظ على الاهتمام بالشرق الذي كان في الماضي مظهراً فحسب من مظاهر الرومانسية، فغدا التصوير الاستشراقي بعدئذ مادة غزيرة متنوعة الألوان يستغل فيها المصوّرون عناصر الديكور الشرقي كي يستميلوا شعور مواطنيهم الوطني فيذكرون أنهم من جنس راقٍ، ويتسلون ولو إلى أمد قصير عن وحشة مدنهم الصناعية المقفرة، فتطوف أحلامهم بالبلاد المشمسة حيث تطوف سعادة دائمة. وكما ساعد على رواج التصوير الاستشراقي

أيضاً أنه أرضى الشعور الرومانسي الذي يتوق إلى الألوان المحلية وإلى كل ما هو مثير للخيال بعد الاضمحلال الذي لحق مدرسة التصوير الكلاسيكي المحدث. كذلك حركت حروب نابليون الشعور القومي الذي دفع فرنسا وإنجلترا وبعدهما إلى غزو الأمصار الإفريقية واستعمارها. هذا إلى أن الشرق كان مرتعاً سهلاً وغزيراً لإشباع الغرائز الحسية التي كان من الصعب إشباعها في أوروبا المترهّلة آنذاك. وأخيراً فإن هذه الصور كانت مستجيبة للرغبة في الكشف عن الغموض والتوق إلى استكناه الأسرار، وهذه وتلك لا يكفلهما لا الكاثوليكية في فرنسا ولا البروتستانتية في إنجلترا كما يكفلهما الشرق الساحر.

وتُعد لوحة «موت سارداناپال» **(لوحة ٣٢)** بحق، كما سبق القول، الذروة بين لوحات التصوير الاستشراقي المبكر عامة، فقد اجتمعت فيها أكثر عناصره بعد أن أصبح كل ما هو شرقي يغري العيون وتُراح إليه النفوس. ويحكي مجتمع الأديبة جورج صاند أن الشاعر بروسبير ميريميه ليقع في هواها كانت تتعمد أن تستقبله في خُف تركي وسروال فضفاض، كما حرص تيوفيل جوتييه على ارتداء طربوش تتدلى منه زر حريري. ومنذ مطلع القرن صورت الفرنسية أحدث أزياء نساء يبدو فيها التأثير الشرقي حتى أصبحت الشيلان الكشمير هي هدية الزوج المثلى. وغدت قمة المستشرقين من الشرق طرفة حانة وتحفة نادرة علّقوها على جدران دورهم، من خناجر عربية وأسلحة مطعّمة بالفضة والمرجان وسيوف حدباء وأنسجة الدمقس مطرّزة بآيات من القرآن الكريم والسجاد الفارسي والتركي والأكلمة المصرية. وغدت القفاطين والبرانس والعباءات المغربية والمشربيات المطرزة بالقصب الفضي والذهبي عيداً حافلاً بالألوان، وكأنها ما تزال تحتفظ بضوء الشمس بين طياتها يحجب أمامه الألوان الكمدة لأزياء الأوروبيين القاتمة. وكانت هذه الطرف والتحف بدورها تجتذب إليها عشاق الفن الذين يحتفون إلى مراسم الفنانين لاقتناء الصور الشرقية. ومنذ أمد طويل كان الأوروبيون يخالون أن ثمة رابطة بين البلاد المشمسة وبين ما تنطوي

لوحة (١٤١) هرمان كورودي: جسر جالاتا عند الغسق ١٨٨٠، مجموعة خاصة بباريس

عنه هذه البلاد من ثروات وجواهر وحلي ، غير أن المصورين كانوا أعجز ما يكونون عن التعبير عن هذه المكنون على حين كان الأدباء أقدر منهم على وصفه إلى أن طالعنا ديلاكروا بلوحته الخالدة « موت ساردانابال » . وخرج علينا جون فردريك لويس بأرديانه الشرقية المطرزة بالقصب ، وأمطرنا جيروم بجنود الإنكشارية شاهرين سيوفهم البراقة وجنود الأرناؤوط بطبنجاتهم المرصعة بالفصوص مختلفة الألوان . ومما يثير العجب أيضا حرص الفنان الأوربي عند تصويره للمشاهد الشرقية على رسم الدماء المسفوكة تفيض بها صدور الجواري أو تنهمر على أعجاز الخيل ، مثلما نشهد في لوحة « موت ساردانابال » ، أو وهي تسيل من الجنود الجرحى كما في لوحة « مذبحة المماليك » بالقلعة عام ١٨١١ على يد محمد علي ، وبعدها بخمسة عشر عاما في لوحة « مذبحة الإنكشارية » على يد السلطان محمود . كذلك احتلت مشاهد القتال - كما أسلفت - مكانا بارزا في التصوير الاستشراقي خلال القرن التاسع عشر ، لاسيما أن الجيوش الأوربية قد خاضت غمار حروب متعددة مع تركيا وضد الجزائر استهلتها بالحملة الفرنسية على مصر إلى أن نشبت حرب الاستقلال في اليونان عام ١٨٢١ .

ولقد رأينا كيف دفع حرصُ الفنانين على الإثارة إلى الإفاضة في تصوير الجواري والإماء ، وكانت الرغبة في امتلاك المحظيات من الجواري والإماء تثير الفرنسيين الذين لم يعودوا يبالون كثيرا بمبادئ الثورة وما تنادي به من حرية وإخاء ومساواة ، كما تُلهب مشاعر الإنجليز الذين ضاقوا ذرعا بما يفرضه العهد الفكتوري من تزمّت ، فكان بيع الجواري في أسواق القاهرة واستنبول مما يزيد في سحر هاتين المدينتين . وهكذا غدت سوق النخاسة موضوعا شائعا بين المصوّرين يتيح لهم عرض أجساد النساء عرايا أو تحت رداء شفاف لايقنع به المشتري المتلهّف فيزيحه ليرتشف بعينيه جمال النسمة التي توشك أن تسقط في يده . كما أن فكرة الحريم كانت تعبث بخيال الأوربي كلما تذكّر الشرق ، وتجعله أسير حلم يرى نفسه فيه سلطانا محاطا بعدد من الصبايا الجميلات اللاتي لايحلو لهن شيء قدر السعي إلى إرضائه والمثول بين يديه في طاعة وخضوع . ولعل أبدع صورة للحريم وصفها بيرون كانت تلك الصورة التي تسلل فيها دون جوان إلى سراي الحريم متنكّرا في زي امرأة ، وأخذ يردد بعينيه حجرات مُعتمة مُعدة لهدهدة السيِّدة المعشوقة العذراء التي يشعّ جسدها بدفء أسير ، وفتنة معدة بفوقرية أورقة بعيني الصُّدمة بسطح الدقيقة الخصر المرّحصة لمداعبي النصّة الكفّين التي يدقّ قدمها فلا يتصورها تمس بهما الأرض المتربة ، ثم تُشدّه الصّبية الملذاء المكتنزة الجسد فلا تبوح له رغم وقفتها إلا مسترخية على فراش المتعة .

وثمة صور شتى للحريم بعضها ساحر منفر وبعضها مثير خلاب ، على حين يشع في بعضها الآخر عبق بيوت الدعارة . وقد ظهرت نماذج النوع الأول في فرنسا على يد آنجر في لوحة « المحظية » **(لوحة ٢٤)** ولوحة « الحمام التركي » **(لوحة ٣٣)** التي رسمها في شيخوخته بعد أن استوحى محتويات المشهد وأزياءه من اللوحات المطبوعة بطريقة الحفر في كتب الرحالة القدامى ، على حين كان رائد هذا النوع الأول في إنجلترا هو جون فردريك لويس بلا منازع .

واستمدت أكثر صور الشرق على مدى القرن التاسع عشر الاتزان على التكوين الفني المصطنع الحيوي ، فنرى كريبيه ومارلا ودوارد لن لايكفون عن تصويرها في صورهم المصرية ، كما سجّل إحدى لوحات جيروم الرائعة المؤذّن ينادي للصلاة من فوق شرفة إحدى مآذن القاهرة ومن

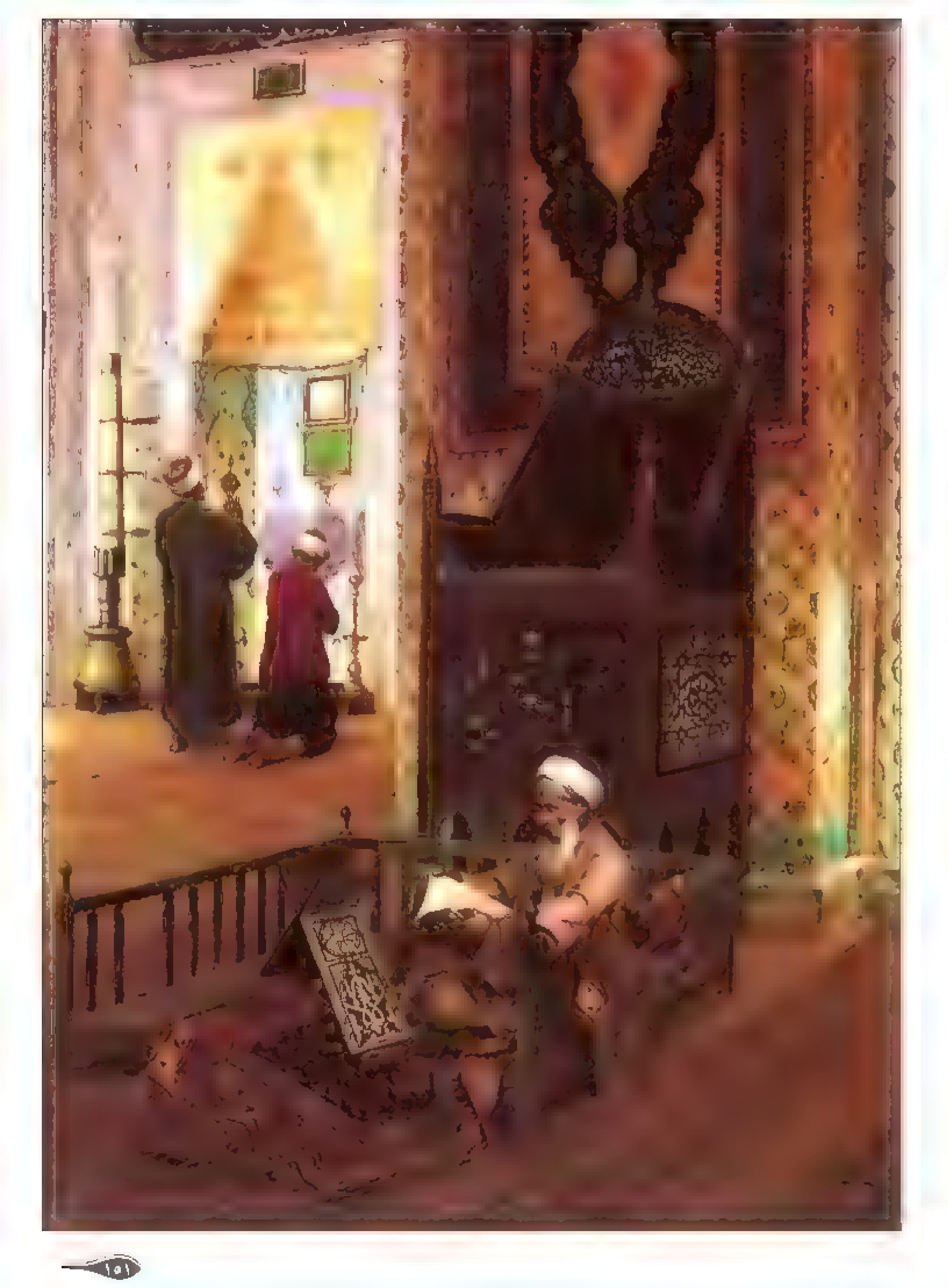
لوحة (١٤٢) جوزيبي اوربيلي
غادة تركية تحمل كمانا مدبّب الطرف [ربابة] معرض المتحف بلندن

حولها تنهض المدن المملوكية وكأنها في دير . شمسه في أفق تغشيه حمرة الغسق . وتنفرد براعة مصوّرين الإنجليز بخاصة في تصوير العمائر الإسلامية ونقوشها الزخرفية مع الاحتفاظ باللمحة الرومانسية لتلك المباني العتيقة ، حيث المدن في لوحاتهم تطلّ على أضرحة المماليك وقد أخذت تزحف عليها رمال الصحراء.

وكان للشرق بخياله أثره كذلك على الموسيقى حيث تجلّى في مجال الأوبرا حين أصبحت حاجة ماسة إلى العناصر الشرقية في الأوبرات ، فطغى الذوق التركي على تصميم الأزياء في أوبريت « اختطاف من السراي » لموتسارت و« حجاج مكة » لجلوك و« حسناء بغداد » لبرانده و« عنده الإيطالية في الجزائر » لروسيني ، على حين استخدمت أوبرات « سوسراج » لكيروبيني و« نبوكو » [نبوخذ نصر] تلك الكلمات في مدونة لغنائية حديثة] لفردي وأوبرا من غرناطة لدونيزتي مناظر شرقية قريبة من الواقع ، وراحت أوبرا « لاميرفرج » فيسيان داڤيد تعطر بكاد تكون شرقية بحتة ، وكان من أنجح الأوبرات ما احتوته من ألحان شرقية تضمنتها للمرة الأولى في تاريخ الأوبرا ، ومنها اقتبس موسيقاه من موشحة الأندلسية « لما بدا يتثنى » لتصميم حركة ثلاثية من سيمفونية الأربعين ، ذكانت الموشحات الأندلسية قد دخلت معرفة أوروبا على أيدي مغنين جوالين وشعراء التروبادور ، استمد كاميّ سان صانس ألحان كونشيرتو الخامس من أغاني الملاحين النوبيين التي كانوا يصدحون بها في « ذهبيّته الشراعية » أثناء صعوده في النيل ، على حين لم يُخضعْ فردي في أوبرا « عايدة » ألحانه للألوان الشرقية مكتفياً بالمناظر الفرعونية المرسومة . وكذلك كانت أوبرا « ملكة سبأ » لجونو (١٨٦٢) و« شمشون ودليلة » لسان صانس (١٨٧٧) فرصة شهدت فيها جماهير الأوبرا لوحات مناظر شرقية خلابة على خشبة المسرح . ثم راد الموسيقى الروسية تُمعن بصداء الشرق فيما قدمته من أوبرات مثل « رسلان ورودميلا » (١٨٤٢) لجلينكا ، فضلاً عن الرقصات الشرقية في باليه « كسارة البندق » لتشايكوفسكي ، وباليه « شهرزاد » لرمسكي كورساكوف (١٨٨٨) الذي عُرض في باريس بعد عشرين عاماً من ظهوره في باليه على مسرح على يدي دياجيليف ، فتمخض عن ثورة في مجال الفنون التشكيلية والتجديد والصحيح في ساحة الاستشراق الفني ، فقد شعر الفنان العالمي بأكسب المصورين المستشرقين الذين كانوا يعرضون لوحاتهم في الصالون بباريس البطحر والقصور على والإحساس حين قدمت راقصات الباليه الروسي بأزيائهن الشرقية التي صممها لهن خصيصاً بدلاً من عشرات عرضها من صور بطيبات شرقيات غدت مبتذلة بكثرة تكرارها وكأنهن دمى لعرض الأزياء في واجهات المحلات.

ومن بين كافة البلاد الشرقية التي اجتذبت المصورين خلال القرن التاسع عشر كانت مصر أعظمها شهرة لاعتدال مناخها وجمال وديانها وروعة صحرائها ، إلى جانب ما تزخر به القاهرة من الآثار الإسلامية والفرعونية بكل ما بها من سحر بديع ، وفوق كل شيء وداعة أهلها المأثورة ، كما أنها كانت توفر وسائل الأمان والراحة للرحالة الذين كثرت توافدها عليها من الدول الإسلامية فمنذ عام ١٨٤٠ والقاهرة تضم عدة فنادق ذات مستوى لائق بهم ، ومنذ عام ١٨٠٨ بعثت رحلات كوك السياحية مدينة أسوان ، وعلى هذا كانت تتسع ساحة المصورين المستشرقين في مصر لتشمل القاهرة ومصر العليا والنوبة ووادي سيناء والصحراء الشرقية.

لوحة (١٤٣) رودلف إرنست مسجد رستم باشا من الداخل شيّده المعماري سنان باشا عام ١٥٦٢ محراب مكسو ببلاطات زليك الملون ، على جانبيه شمعدانان من النحاس وإلى جوار المحراب كرسي « الدرس السورة » مزخرف بالخرط والتطعيم ، وقد جلس إلى جانبه داخل مقصورة صغيرة من الخشب شيخ مسن يقرأ المصحف - لوحة زيتية ٦٢×٩٠ سم معرض متحف لندن



لوحة (١٤٤) جوزيه تابيرو بارو (١٨٣٠ـ١٩١٥) حسناء من مدينة تنجير بمركش تتزين بأقراط وعقود متعددة الأشكال والألوان متحف داهش نيويورك

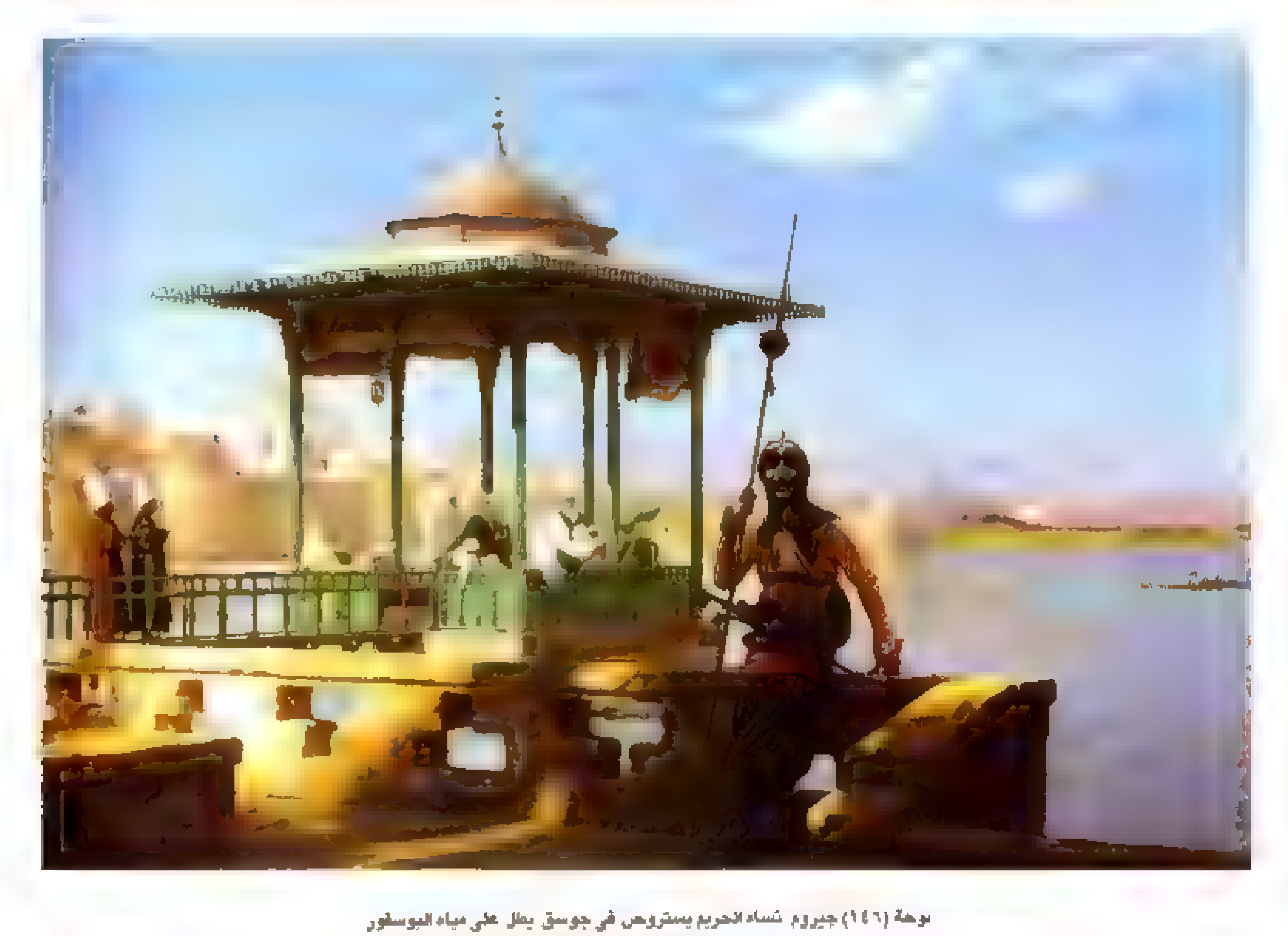
على أن الجمهور مالبث أن ضاق بالاستشراق الرومانسي، إذ كانت سهولة الرحلة إلى الشرق قد أغرت جحافله من الفنانين المتواضعي الموهبة الذين هرعوا إلى الشرق وانحصر همهم فيما هو هابط مبتذل، فأسدلوا الأردية الفولكلورية واحتفوا لرخيصة على الأجساد العارية رغبة في الإمتاع أكثر من الرغبة في الإتقان، وفي الوقت نفسه اتجه بعض الفنانين إلى إعداد الصور الاستشراقية عجلى في غُمر مراسمهم. وقد اصطلح مؤرخو الفن على اعتبار يوم ١٦ نوفمبر من عام ١٨٦٩، وهو اليوم الذي افتتحت فيه قناة السويس فقربت الشُقة بين الغرب والشرق، هو نهاية الفن الاستشراقي في الشرق الأدنى، وإن بقي بعض المصورين المتعصبين للأسلوب الاصطناعي يصطفون برويه «صالون باريس» ومعرض «الأكاديمية الملكية» بعدد من لوحاتهم الاستشراقية لمدة عشرين عاما أخرى وكان من نتيجة سهولة التصوير ضعف السوق على الفن الإكزوتي، خاصة بعد ما أصبح وسيلة لتمجيد الإمبراطورية الفرنسية حين أخذت الدولة نفسها تحث المصورين على هذا النوع من التصوير، فأوفدتهم إلى قلب أفريقيا السوداء وإلى الهند الصينية، واتخذت الكثير من لوحاتهم لتزين بها جدران مقار الوزارات والسفارات وقصور الحكام وبعض من ماجرة المحميات، فغالبت التصوير الاستعماري أن أخذ مكان التصوير الاستشراقي وحلّ محله. كذلك فإن الاتجاه الأوربي العارم نحو اقتناء أثر التصوير الياباني (١٦) وقتذاك قد بدد يحجب التصوير الاستشراقي، فما كادت تهلّ سنة ١٩٠٠ حتى كان العالم الإسلامي بما يحوي قد استُنفد، وأخذ المستشرقون من الفنانين يتجهون اتجاها جديدا حيث الألوان الغريبة سواء في تاهيتي أو في جزر المحيط الهادي، ليقدموا لمجتمعاتهم غريبا لم يألفوه.

وفضلا عن ذلك فإن نشأة التصوير الفوتوغرافي قد أدت خلال نصف قرن دورا أخطر من الدور الذي أدته تطور الاتصال السريع بالقُطُر وسفن البحارة في القضاء على التصوير الرومانسي الخيالي، بل إنه مالبث أن أخذ مكانه شيئا فشيئا. وبدأت المجلات المصورة مثل «ذي إلستريتد لندن نيوز» الإنجليزية و«اللومتر سيون» الفرنسية منذ عام ١٨٥٠ تطالع القراء بالصور الفوتوغرافية عن الشرق الأوسط. كما كان أحد الرسامين أنفسهم يستمدون من الصور الفوتوغرافية النماذج التي ينسجون على منوالها في رسومهم، فهي لم توفر عليهم عناء الرحلة إلى الشرق فحسب، بل وكانت لديهم مُفصلة لدقيقة بتفاصيل المعمارية. هذا إلى أن التصوير الاستشراقي بات في سبيل الضياع بعد أن اخترع كوداك في عام ١٨٨٨ آلة لتصوير جعلته الحمل يستخدمها الذين أقدر على اقتنائها مهمة شديدة.

* * *

(١٦) Japonaiserie كلمة جرت على ألسنة الأوروبيين يقصدون بها تحمسهم للفن الياباني الذي كانوا قد بدأوا يستوردونه منذ عام ١٨٥٠ ويشمل الصور المطبوعة بالألوان والمصنوعات الخشبية والأمتعة والمنسوجات والمراوح والأثاث والتحف والتماثيل (بوركيلين) [م م م س]

لوحة (١٤٥) جيروم: الانتظار حول المدفأة في رحاب قصر عثماني. وتبدو المدفأة التركية ببلاطاتها المحمصة المزخرفة بحروف الزنبك، ويقف الحارس إلى جوار المدفأة وأمامه رجل من العامة يدفئ كفيه ويمسهما قط لوحة زيتية ٥٠,٧٥ × ٧٢,٥ سم معرض المتحف بلندن



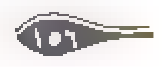
لوحة (١٤٦) جيروم. نساء الحريم يسترحن في جوسق يطل على مياه البوسفور التي يبحر عليها قارب النزهة التركي «الكايك» وفي خدمتهن إثنان من الأغوات يرتديان لباس النزهة التركي المميز. وقد وقف حارس يحمل رمحا، مدججا بأسلحة مثبتة في حزامه مستند الى سور حصين. وتبدو مدينة اسطنبول في خلفية اللوحة. صورة زيتية ١١٠ × ٧٥ سم - معرض المتحف بلندن

لوحة (١٤٧) جيروم. باشي بوزوق. جنود القوات غير النظامية. ولم يكن الجيش العثماني يدفع لهم رواتب، فحسبهم ما يسلبون من غنائم الحرب. وكان جيروم مفتونا بأزيائهم. متحف الفنون الجميلة. بوسطن

الفصل الثالث

المصوّرون الفرنسيون

لوحة (١٤٨) عثمان حمدي بك: تحفيظ القرآن. عالم يقوم بتحفيظ القرآن لتلميذه في قاعة يظهر فيها جدار مزخرف بألواح زليج ذات الزخارف الملونة والآيات القرآنية. ويتدلى من السقف ثريا مكفتة من النحاس مخروطية الشكل، ويقف وراء العالم شمعدان ضخم به شمعة موكبية. لوحة زيتية ٥٨.٧٥ / ٧٨.٧٥سم. معرض المتحف بلندن



لوحة (١٤٩) دوزا أحد مساجد القاهرة نحو ١٨٣٠. رسم ٤٥×٥٥سم
النادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٥٠) دوزا رجلان يصلّان من فوق سطح أحد المنازل بالإسكندرية - الفسمس ١٨٣٠ رسم ٤٥×٤٧ سم النادي الدبلوماسي بالقاهرة .

إذا ما استبعدنا المصوّرين النسيين الذين سجّلوا المعالم الأثرية بأسلوب فني جذاب مثل باسكال كوست وبريس دافن وغيرهم . واقتصرنا على المصوّرين الفنانين الذين أقبلوا على مشاهد الطبيعة والحياة يصوّرونها . يمكن تقسيم مصوري الشرق الفرنسيين إلى ثلاثة أجيال : أولها الجيل الذي نشأ في ظل حكم لوي فيليب ، مولعا بالتصوير المثير للخيال والألوان المحلية من أمثال ديكان **(لوحة ١٣٨)** وأوراس فرنيه[٢٧] **(لوحة ٥٠)** وماريلا[٢٨] وشامارتان[٢٩] وأدريان دوزا[٣٠] **(لوحات ١٤٩، ١٥٠، ١٥١)**. والجيل الثاني من الكلاسيكيين المحدثين من أمثال شاسيريو[٣١] وفرومانتان[٣٢] وبرشير[٣٣] وبيلي[٣٤] الذين عُنوا بالرشاقة والتعبير عن المشاعر . وتحت راية الجمهورية الثالثة وفد الجيل الثالث من أمثال جيروم[٣٥] ولوكومت دو نوي[٣٦] الذين كان التصوير الاستشراقي بالنسبة لهم آخر معاقل التصوير المتقن للمدرسة الأكاديمية . وهكذا حدث ثمة فرق بين تصاوير عام ١٨٣٠ على أيدي ديكان وماريلا وبين تصاوير فرومانتان التي تشيع فيها البساطة والصبابة الخافتة ويكاد يغلب عليها اللون الواحد ، وبين التصوير المتألق النابض بالحياة في عام ١٨٦٠ لجان ليون جيروم.

وفيما بين عامي ١٨٣١ و١٨٣٣ جاء البارون فون هيجل إلى مصر وبرفقته الفنان بروسبير ماريلا الذي يُعدّ أشدّ مصوّري الجيل الأول من الفنانين المستشرقين وفاء لمصر مدفوعا بأمنية دفينة لرؤيتها ، فألهمته مصر لوحات رائعة مضى يُشهرها «ماريلا المصري»، أجّجت في صديقه الأديب والناقد الفني تيوفيل جوتييه ذلك التعلّق المبهور بالشرق الذي عبّر عنه بقوله : «كم شيّدنا منذ صبانا مدنًا من صميم خيالنا كنا نتمنّى لو شاهدناها في الواقع ، غير أن حظّنا لم يمنحنا أن نسكنها إلا في أحلامنا، فبقيت راسخة فينا عصيّة على الاحتماء من أفئدتنا . لقد كانت لنا قاهرتنا التي سحناها من عناصر ألف ليلة وليلة متشدّدة حول ميدان الأزبكية الذي صوّره ماريلا . . . لعَمري إني مدين له برؤيتي عن الشرق ، فلست هناك لوحة تصرع لوحته عن حديقة الأزبكية، أو تخلّف في نفسي ما خلّفته من انطباع سكن أعماقي طويلا . إن مشاهدة هذه اللوحة تحرّك في نفسي الحنين العاصف إلى الشرق فمهما كدت أن أعرف وطني حولي»

كذلك هام جوتييه بلوحة «شاطئ النيل مع جُمرة بقسطي» التي صوّر فيها ماريلا أنوار الشمس الضحية الممزوجة برقة السماء الصافية التي تتقوس فوقها ، تغمر كالسحر عصي النيل تترعرع في رؤانا الأفق البعيدة ألوان فيروزية وليمونية باهتة **(لوحة ١٥٢)**

كان ماريلا هو مصوّر الطبيعة المصرية بلا منازع ، حفظت هدوئها ومشاهد الحسين الريف الساحرة

Horace Vernet (٢٧)
Prosper - Georges (٢٨)
Antoine Marilhat
١٨٤٧-١٨١١
Charles Emile (٢٩)
Champmartin
١٨٨٣-١٧٩٧
Adrien Dauzats (٣٠)
١٨٦٨-١٨٠٤
Théodore (٣١)
Chassériau
١٨٥٦-١٨١٩
Eugène Fromentin (٣٢)
١٨٦٧-١٨٢٠
Narcisse Berchère (٣٣)
١٨٩١-١٨١٩
Léon Adolphe (٣٤)
Auguste Belly
١٨٧٧-١٨٢٧
Jean Léon Jérôme (٣٥)
١٩٠٤-١٨٢٤
Le Comte Du Nouy (٣٦)
١٩٢٣-١٨٠١

لوحة (١٥١) دور: دير سانت كاترين بسيناء ١٨٤٥، لوحة زيتية ١٣٠×١٠٤ سم، متحف اللوفر

ونخيله. تأسرنا مناظره الخلوية المصورة وقد خيّم عليها السكون وانسابت خلالها مياه النيل الخالد يرسمها تارة مع الضحى وتارة أخرى مع الغسق، ومرة في الشتاء ومرة في الصيف، كما شدّته من سجلّه من أطلال تستثير فينا الحنين إلى الماضي، ومن معبد ترتفع أعمدته صوب سماء النيل، ومن قرى ترف بأجنحته، ومن طرق معمورة بالضياء والظلال، وما كان يرى له أيضا من وجه وأخرى دقة متواضعة تتعثر خطاها وسط كثبان الرمل، ولم تكن الوجوه البشرية عامة غير عنصر ثانوي إلى جانب ما كان يرسمه من مشاهد حيوية حداثه **(لوحات ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥)**.

وما لبثت مصر أن استضافت فناني الجيل الثاني من المصورين المستشرقين من مثل تيودور شاسيريو (١٨١٩ - ١٨٥٦) تلميذ الفنان أنجر وأحد نجوم الاستشراق والذي لم يعد الضوء معه مسلّطا على الأشياء المرسومة بل غدا ضوءا ذاتيا منبعثا من الأجسام غير خاضع لمصدر ضوئي **(لوحات ٥١، ٥٢، ٥٣)**، وليون أدولف أوجست بيلي (١٨٢٧ - ١٨٧٧) تلميذ ماريلا والذي زار مصر عام ١٨٥٠ **(لوحات ١٥٦ إلى ١٥٩)**. وقد لاقت لوحته «الحجيج في طريقهم إلى مكة» أروع نجاح في صالون باريس عام ١٨٦١ حتى وصفها أحد النقاد بقوله: إن كل زائر خرج من المعرض وهو يحس كأنه أحد أفراد قافلة الحجيج، وألكسندر بيدا[٣٧] (١٨٢٣ - ١٨٩٥) تلميذ ديلاكروا، وشارل تيودور فرير[٣٨] (١٨١٤ - ١٨٨٨) الذي زار مصر عدة مرات وكان من أفضل المصوّرين المستشرقين، وقد ظل «صالون باريس» يعرض لوحاته الرفيعة المستوى عن مشاهد النيل والصحراء وتصاويره الصغيرة التي اشتهر بها منذ عام ١٨٣٤ إلى ١٨٨٢ مسجلا الخلاء والضوء والحرارة واللون سواء في مشهد لقافلة تحط رحالها أو في مشهد خلوي على شاطىء النيل أو سوق شرقي محاولا لفت نظر المشاهد الأوربي إلى ما يتميز به السوق الشرقي من سحر وغرابة لا يألفه الأوروبيون في أسواقهم **(لوحات ١٦٠ إلى ١٦٤)**. وكان قد اتخذ لنفسه مرسما بالقاهرة ونال رتبة البكوية من الحكومة المصرية عام ١٨٨٧. ولا يفوتنا ذكر المصور الفنان البارع شارل إميل دو تورنمين[٣٩] (١٨١٢ - ١٨٧٢) الشديد الدقة في تصوير المشاهد الخلوية النضرة الخلابة وكأنها فردوس مترع بالضياء والسلام يكشف لمشاهدي لوحاته عن الشرق المليء بالأحلام المتطهر من الأدران **(لوحة ١٦٥)**. وهناك أيضا لوي إمابل كرابليه[٤٠] (١٨٢٢ - ١٨٦٧) تلميذ المصور كورو الذي قصد مصر عام ١٨٥٢ ومكث بها حتى عام ١٨٥٤ وسجّل معالم القاهرة في لوحات أخاذة **(لوحة ١٦٦)** وكان متخصصا أيضا في رسم المناظر المسرحية، وهو الذي عهد إليه الخديو إسماعيل بتزيين بعض المحروسة بتصاويره. وخلّف جورج جول فكتور كلاران[٤١] (١٨٤٣ - ١٩١٩) وفرة عزيزة من اللوحات الشرقية التي تغلب عليها المسحة المسرحية **(لوحة ٦٠)**. كذلك حفلت تصاوير لوي كلود موشو[٤٢] (١٨٣٠ - ١٨٨٧) بمشاهد الحياة اليومية والمناظر الخلوية والمباني الإسلامية، إلى غير هؤلاء من المصوّرين أمثال ده هاجمان[٤٣] **(لوحة ١٦٧)** وفيليب بوتو[٤٤] **(لوحة ١٦٨)** وماشيرو.

ويسطع نجم أوجين فرومانتان بوصفه فنانا مستشرقا ملحوظا عميق الثقافة واسع الاطلاع يعشق العزلة بطبيعته لم يمل البقاء في الصحراء شهورا، وكان في الوقت نفسه محدثا لبقا جم التواضع لم يدر بخلده قط أن لوحاته ستطوي على هذا القدر من العبقرية التي تشد إليه الأنظار. وكان صاحب موهبتين فنيتين، أو هو مصور يجيد الكتابة تمتزج فيهما موهبة سمحة ورقة، لغة الكتابة ولغة التصوير. غير أن اللوحات التي أبدعها كانت تربو على إنتاجه الأدبي الذي انحصر في أربعة مؤلفات، على حين قدمت المعارض على امتداد ثلاثين عاما عددا كبيرا من لوحاته. وكان كثير التردد

(٣٧) Alexandre Bida
١٨٢٣ - ١٨٩٥

(٣٨) Charles Théodore Frère
١٨١٤ - ١٨٨٨

(٣٩) Charles Emile De Tournemine
١٨١٢ - ١٨٧٢

(٤٠) Louis Aimable Crapelet
١٨٢٢ - ١٨٦٧

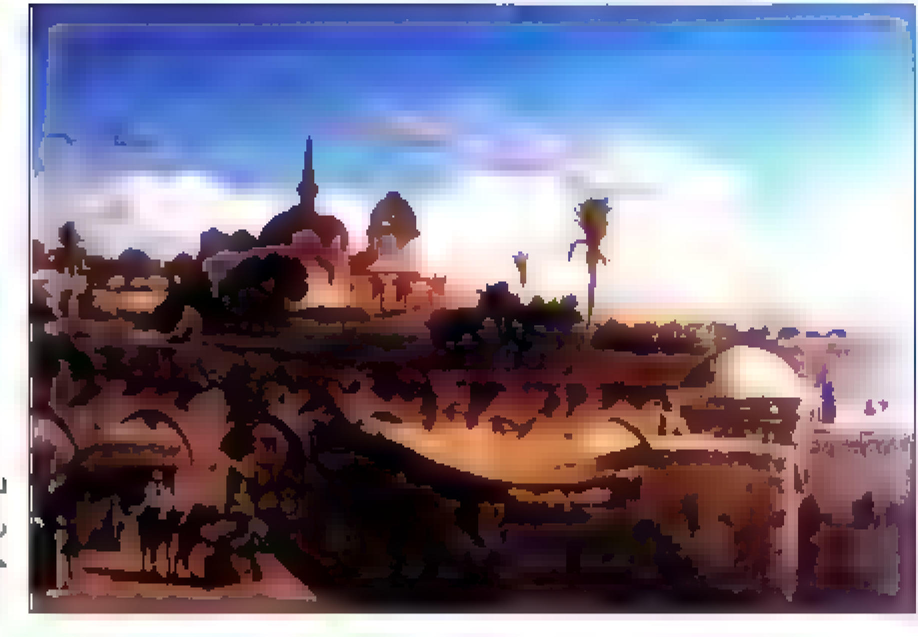
(٤١) George Jules Victor Clairin
١٨٤٣ - ١٩١٩

(٤٢) Mouchot

(٤٣) De Hagmann

(٤٤) Philippe Pouaux

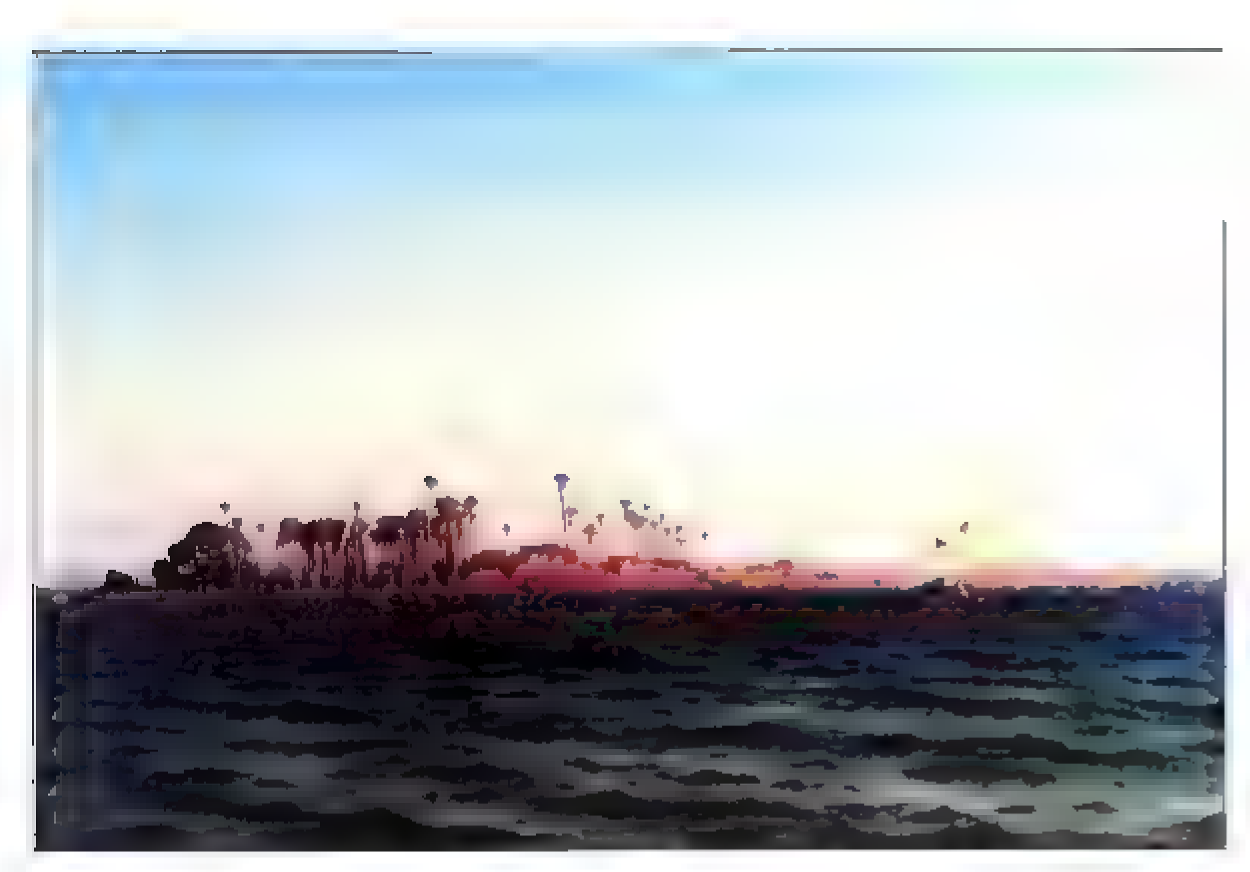
لوحة (١٥٢) ماريلا شاطىء النيل مع حمرة الغسق لوحة زيتية ٩٥×١٣٠سم النادي الدبلوماسي بالقاهرة



لوحة (١٥٤) ماريلا: تخوم القاهرة. لوحة زيتية ٥ر٥٥×٨٠سم متحف محمد محمود خليل وحرمه بالقاهرة

لوحة (١٥٥) ماريلا بحيرة لوحة زيتية ٤٠×٤٠سم النادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٥٦) بيلي في كنف الأهرام النادي الدبلوماسي بالقاهرة



لوحة (١٥٧) بيلي شاطىء البحر ١٨٥٩ لوحة زيتية ١٠٠×١٢٥سم بالنادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٥٣) ماريلا: أطلال جامع الحاكم بأمر الله. متحف اللوفر

لوحة (١٦٠) تيودور فرير: الخروج من الجامع ويبدو المصلّون وقد خرجوا صفوفاً من المسجد الذي تتجلّى عقوده ونوافذه ومئذنته في خلفية الصورة بينما تتصدّره نافورة. وتجري مشاهد البيع والشراء في أمامية الصورة. معرض المتحف بلندن

لوحة (٥٨) تبين موكب الحجيج في طريقهم إلى مكة ١٨٦١ لوحة زيتية ١٦١×٢٤٢ سم متحف اللوفر

لوحة ٤٩ : على الواحة
النادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٦٧) بوهدجمان ركن بالقاهرة ١٨٧٥ المادي ديبوماسي بالقاهرة

على حوافز مصطحبا معه أصدقاء من المصورين أمثال برسس وشيو وألكسندر بيدا، واندفع فرومانتان إلى جوف الصحراء وعاش في كنف قبيلة بدوية، وخرج من تلك التجربة بكتابين أحدهما عن «الصحراء»[٤٥] (١٨٥٧) والآخر عن إقليم «الساحل»[٤٦] ١٨٥٩، وهو هنا وهناك مأخوذ بالشرق المحتشد بالمشاهد الحيوية التي لم يعهدها في الغرب والتي تبدو في أكثرها متوهجة صارخة إلى اللون الأحمر وإن كان ثمة ما يجنح على هذه الكثرة فلونه صارخ، والأشكال فيها أكثر انفساحا منها شموخا، وليس ثمة ما يثقل وجوده فيعكر نقاء المشهد المتصل الذي تبدو فيه السموات وكأنها عصبة على الأماكن.

ويصف فرومانتان نفسه بأنه ليس رحالة يصور كل ما يقع عليه عيناه، بل هو مصور يرنو وراء ما يعني تصويره محاولا التعبير عن الجمال والغريب. وإذ كان قد ادرك ظهيرة رومانسية فقد غمر اهتمامه بكل ما هو مثير، فمضى يسجل مآثر أهل الصحراء في الشمال الأفريقي من قوى العصيب ومن حكمة فطرية ومن عتو وتوحش ومن نبالة ومروءة حتى عرف باسم «الأستاذ الأفريقي». كتب إلى صديقه وراعيه غستاف مورو[٤٧] «أي فنان أي شخص بدائي على سبب عرقي أو روماني يتدلى عليه الأردية ويتلبس الغموض بمرحه شد تأثير من الإنسان البدوي، أي بدوي تلتقطه عثرتيا من السوق أو المقهى أو الطريق».

ولاشك أن معرفة فرومانتان بالشمال الأفريقي قد هيأته لتفهم مصر تفهما واعيا إبان تلك الحملة التي سيتشرف فيها الاستشراق في معنى الرحلات السطحية والغرائب الرائعة التي لا تحمل معنى حقيقيا متعمقا في جوهر مصر، وقد قدم فرومانتان صورة صادقة متعددة الألوان عن مصر قبل أن يصارعه فيها شبح المصور وهي ليس ومما يكن في جوهره حين وصل إلى مصر وشبه ولا وجه ثوب، إذ كتفى بكراسة كان عليه أن يرصد فيها المشاهد التي تخصصت في الدع ما قرأت دونها مصور استخدم نفسه مكان فرشاة. فقد كان في أعماقه شاعرا أكثر منه مصورا وكانت هذه الرؤية شاعرة وساحرة لكل أحاسيسه وتثير كوامن عاطفته الصادقة. كما كانت مهنته مصورا تحمله إلى الإحساس وتصوير تعبيره وترى معرفته الأسلحة بالدقة والأصالة، فمضى في التعبير عن ألوانه بشتى الأوصاف، فهي تارة في لون الرجال وتارة عسلية اللون وتارة حتى في زرقة القصد... وأحيانا فضية محصورة وزرقاء فاتحة، وكانت قدرته خارقة على ملاحظة الدرجات اللونية، هي التي أتاحت له وصف أدق الفروق اللونية التي تطرأ على كوكبات السماء، على أنه يعرف بعدد ملاحظاته في مصر إلى العصر الإنساني متمثلا في الشمال الأفريقي الذي ينعكس من خوسالف فوستر الذي توقف على كل

(٤٥) Un été dans le Sahara

(٤٦) Une Année dans le Sahel

(٤٧) Gustave Moreau ١٨٢٦-١٨٩٨

لوحة (١٦١) تيودور فرير ترعة الخليج لوحة زيتية، متحف الحضارة بالقاهرة

«وقد دخلتُ في الخليج الذي بين القاهرة ومصر، ومعظم عمدرته فيما يلي القاهرة، فرأيت فيه من ذلك العجائب، وربما وقع فيه قتل بسبب السُّكر فيُمنع فيه الشرب في بعض الأحيان، وهو ضيق في الجهتين. وبه مناظر كثيرة العمارة بعالم الطرب والتهكم والمخالعة حتى أن للمحتشمين والرؤساء لا يجيزون العبور به في مركب.

لاتركبنّ في خليج مصر	إلا إذا أسدل الظلامُ
فقد علمتُ الذي عليه	من عالم كلهم طَغامُ
ياسيدي لا تَسِر إليه	إلا إذا هوَّم النيامُ
والليل ستْرٌ على التَّصابي	عليه من فضله لثامُ
والسرج قد بُددت عليه	منها دنانيرُ لا تُرامُ
وهو قد امتد والمباني	عليه في خدمةٍ قيامُ
لله كم دوحةٍ جنينا	هناك أثمارها الآثامُ»

خطط المقريزي صفحة ٥٦ .

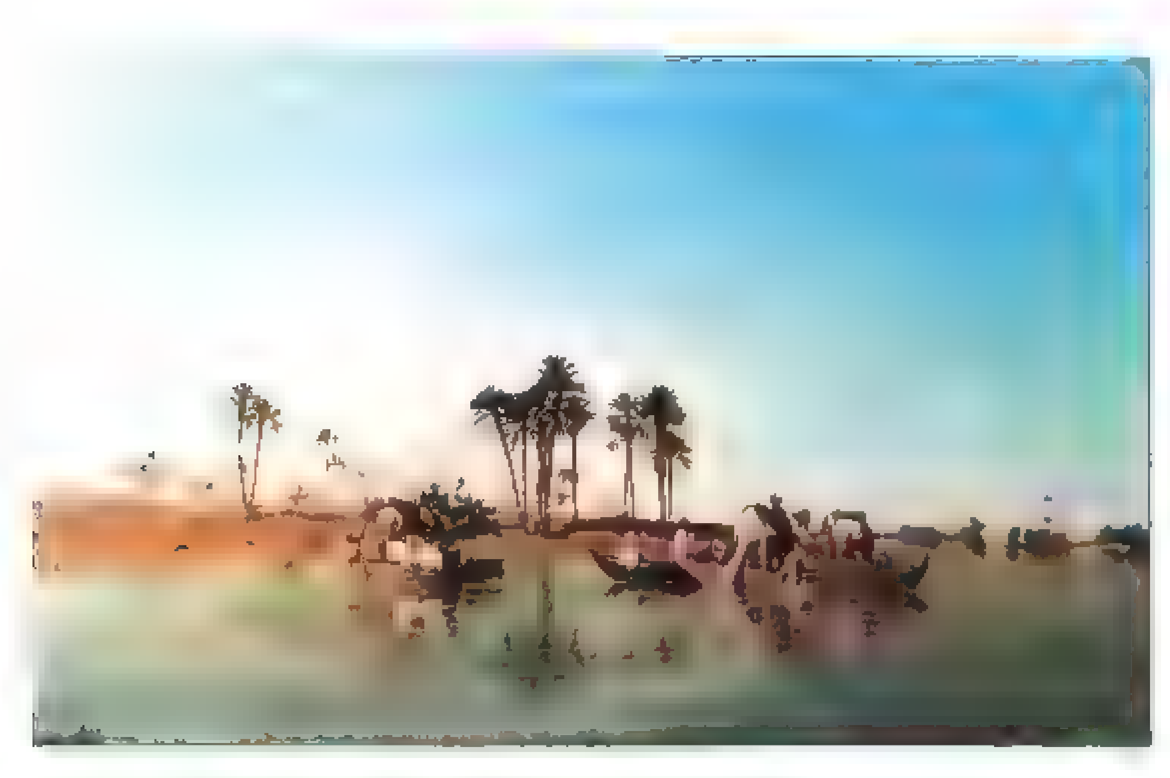
هذا ما أورده المقريزي في وصف الخليج على لسان شاعر مجهول وعقّب على ذلك بقوله :

انتهى وفيه تحامل كثير .

لوحة (١٦٢) تيودور فرير: شاطيء النيل بالقاهرة متحف داهش نيويورك

لوحة (١٦٣، ص ١٧٤-١٧٥)
تيودور فرير، السوق على تخوم القاهرة
متحف داهش نيويورك

لوحة (١٦٤) تيودور فرير. لفيف من السائحين في ساحة أهرام الجيزة. لوحة زيتية ٦٧×٥ر٩١سم. متحف اللوفر.



لوحة (١٦٥) توريمين. ضفة النيل. لوحة زيتية ١٢٠×١٦٥سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٦٦) كرانلمه. سوق بالقاهرة. لوحة زيتية ٣٨×٤٧ سم. نادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٦٨) فيليب بوتو مدرب الأفاعي لوحة زيتية ١٨٠×١٢٥ سم النادي الدبلوماسي بالقاهرة.

لوحة (١٧١) برشير النيل مع الغروب
لوحة زيتية ٧٣×٦٣ سم النادي الدبلوماسي بالقاهرة

لوحة (١٦٩) فرومنتان
لصوص الخيل في الصحراء
مؤسسة كريستي بلندن

شيء أمام الإنسان. ومع هذا فقد دفعه صدقه المعهود ونزاهته إلى القسوة على نفسه، وإلى الاعتراف بأنه لم يع كل ما أصغى إليه في مصر على الرغم من أنه بذل كل ما بوسعه لكي يستمع إلى مايدور فيها من حديث وهمس وضجيج، ومع ذلك نحس أن كتاباته تنطوي على تقدير حقيقي لمصر ولأهلها.

وقد اتسمت تصاوير فرومنتان برهافة الحس وبالمعرفة الدقيقة لما يصوره، لا يفقد الدقة حتى مع نظرته الخاطفة، وهو ما جعل تيوفيل جوتييه يصف أسلوبه عام ١٨٦١ بأنه حاز قصب السبق بين قافلة المستشرقين، وأن مناظره توحي بأنها مشاهد تحجبها نفثة ضبابية جو دافئ ... على اللوحة إلا الانطباع العابر لما وقعت عليه عيناه. ولعل أشهر منجزاته المصورة لوحة «الغروب على شاطئ النيل» ولوحة «لصوص الخيل في الصحراء» **(لوحة ١٦٩)** ولوحة «النوبيات على شاطئ النيل». ومن كل هذه اللوحات التي يشيع فيها الإبهام تبقى ظاهرتان تذكران شهرته وشهرة الفن المعاصر هما كآبة الغسق الملازمة لكل فنان رومانسي وقسوة وهج الصحراء. ومن الغريب أن هذا الفنان مولع بمناظر الشرق ولم يهيئ قدر للتخصص فيها كل يحمل في وجهه قسمات الوجوه العربية.

وقد زار المصور بروسبير مارشيه (١٨١٩ ـ ١٨٩١) مصر أربع مرات وعاش بها عام ١٨٥٦ برفقة الفنانين جيروم وبللي، ثم مرة أخرى في عام ٦١/ ١٨٦٢ إلى أن رافق الإمبراطورة أوجيني في زيارتها لمصر عام ١٨٦٩ ... مارشيه ... المناظر الخلوية ... **(لوحة ١٧٠)**، وكان يُعَدّ المصوّر الرسمي لقناة السويس. وكانت للوحاته «سهل طيبة وتمثالا ممنون» و«النيل مع الغروب» **(لوحة ١٧١)** و«زرقة العروس» **(لوحة ١٧٢)** ومسلة مسجد

لوحة (١٧٠) برشير. قافلة من البدو مع مواشيهم يتوقفون عند قبر أحد الأولياء بالصحراء. لوحة زيتية ٣٥×٢٦,٥سم
وتبدو في هذه اللوحة تأثير المدرسة الانطباعية. مجموعة خاصة آلان ليربتر باريس

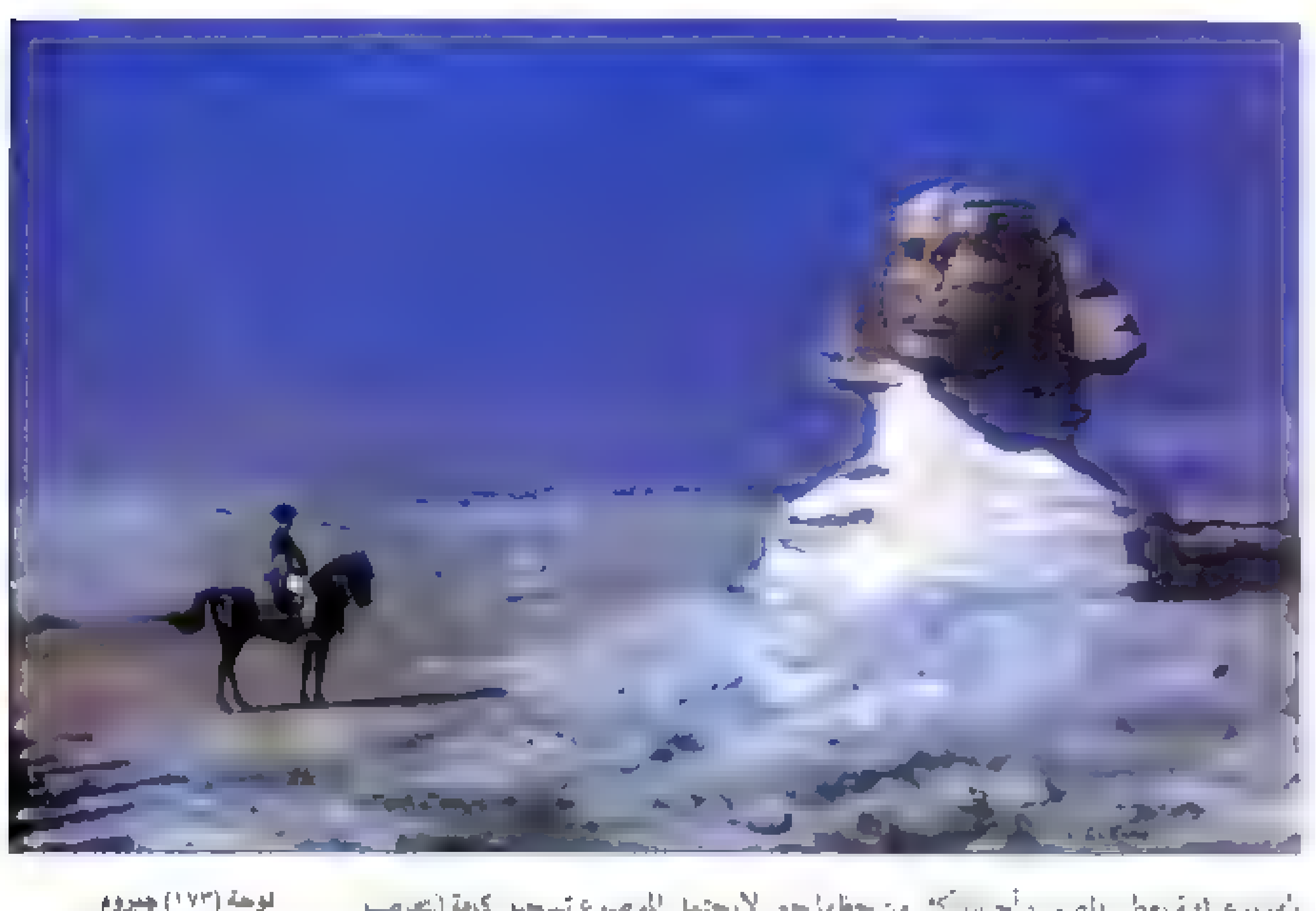
لوحة (١٧٢) برشير
زفة عروس. لوحة زيتية
٦٢×٤٤,٥سم. متحف محمد
محمود خليل وحرمه
«وتبدو العروس تحت مظلة
حريرية حمراء تحف بها
امرأتان مجلاوي العيون. وهي
محمرة الوجه بخمار أحمر
معممرة بقطعة رأس مخروطي
تبدو كتمثال أنف بغلاف لم
أقلبها فلا تستطيع السير»
فلوبير

[illegible] ... شهور في [illegible] ... [illegible]

ثم جاء ليون جيروم (١٨٢٤ - ١٩٠٤) من أشهر [illegible] الاستشراق [illegible] خلال [illegible] عام ١٨٥٤ [illegible] الشرق الأدنى [illegible] على النيل بالقاهرة [illegible] الإسلامية [illegible] والأرقوط والعوالم [illegible] الإسلامية [illegible] بالشرق الأدنى [illegible]

Le Desert de Suez (2A
Cinq mois dans l'Isthme

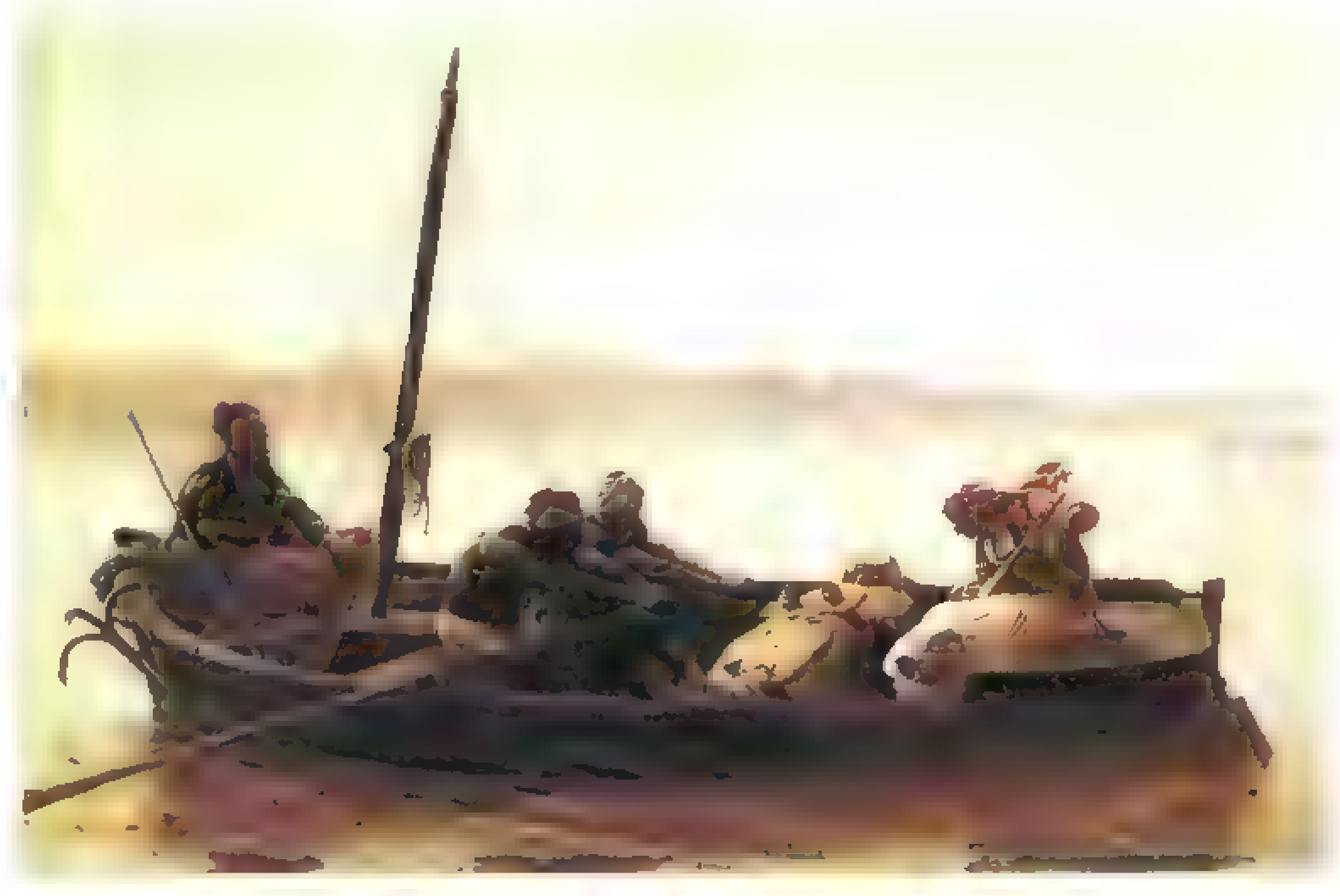
لوحة (١٧٤) جيروم - بونابرت في القاهرة - لوحة زيتية ٣٥,٥×٢٥ سم - متحف الفنون بجامعة برنستون



لوحة (١٧٣) جيروم
نابليون يطل على أبو الهول
لوحة زيتية ٧٥×٧٠ سم
النادي الدبلوماسي بالقاهرة

الفوتوغرافية تعطي للصورة أحداث أكثر من حظها حتى لا يحتمل الموضوع تسجيل كافة التفاصيل بمثل هذا الحرص المتناهي. وحين عرض جيروم لوحته الشهيرة «بونابرت يطلّ على أبو الهول» (لوحة ١٧٣) وجاء رسم أبو الهول ناطقاً لأول مرة بما وقع له من شروخ بفعل الزمن، هاله تيوفيل جوتييه الأديب المشهور وسعد على تمتع لوحته عن دقتها التي تشبه الدقة الفوتوغرافية. ومن بين ربما كان هذا طرازاً مبتكراً سحرية؟ وعلى أية حال فقد وجد جوتييه زعيم مدرسة حديثة أطلق عليها إسم «الإغريق الجدد» Neo-grecs تخصصت في تصوير الحياة اليومية الكلاسيكية. وقد تميزت لوحات جيروم المصوّرة بصفة خاصة «بالتشطيب» النهائي المجوّد وبتفاصيلها العلمية والإتقان الدقيقة. ولمدة ثلاثين سنة احتلت لوحات جيروم مكان الصدارة في معارض «الصالون» بباريس، سواء بتصاوير القصص والشخصيات التاريخية (لوحة ١٧٤) أو مقتطفاته الكلاسيكية من حياة الرومان التي نال منها جميعاً شاعريته الخاصة، أو لوحاته الاستشراقية التي كانت بلا جدال أفضل إنجازاته. وتجدر الإشارة إلى أن شهرته العظيمة التي لازمته خلال القرن التاسع عشر قد عادت إليه في السنوات الأخيرة وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية.

وكانت الصحراء، عند جيروم وأصحابه وما جرى على رمالها من أحداث تاريخية مصدراً ثرّاً لرسومهم التي صوّروا فيها جيوش قمبيز والإسكندر وغيرهم وهي تعبر الصحراء. على أن هذه الصحراء المليئة بالمخاطر كانت إلى هذا معها الوحشة والمهالك فلا تُرى على رمالها عبر هياكل للإبل وأعمدة منذ عهد سالف وهنا وهناك وجبات مسوّ تداني الرحلة بين ثنايا تلك الصحراء. وكانت سحر أولئك البدو الضاربة في الصحراء وعاداتهم الخاصة من أهم عوامل جذب هؤلاء الفنانين لتصويرهم.



لوحة (١٧٥) جيروم: سجين [illegible] في طريقه إلى مصيره
لوحة زيتية ٤٣×٧٨سم
متحف الفنون الجميلة، نانت

و[illegible] أكثر [illegible] جيروم [illegible] في مدى [illegible] مشاهد [illegible] مصلي على لوحته شاعرية [illegible] مثل لوحته [illegible] (لوحة ١٧٥) التي ألهمت الشاعر [illegible] الأصل [illegible] دي هيريديا أحد مؤسسي المدرسة البارناسية إحدى سونيتاته التي يقول فيها: «يجلس كبير القوم القرفصاء مستغرقا في أحلامه تهدهده أبخرة الحشيش المخدّرة ومن بين يديه عبدان يجدّفان وقد أنهكهما التعب» (لوحات ١٧٦ إلى ١٩٥).

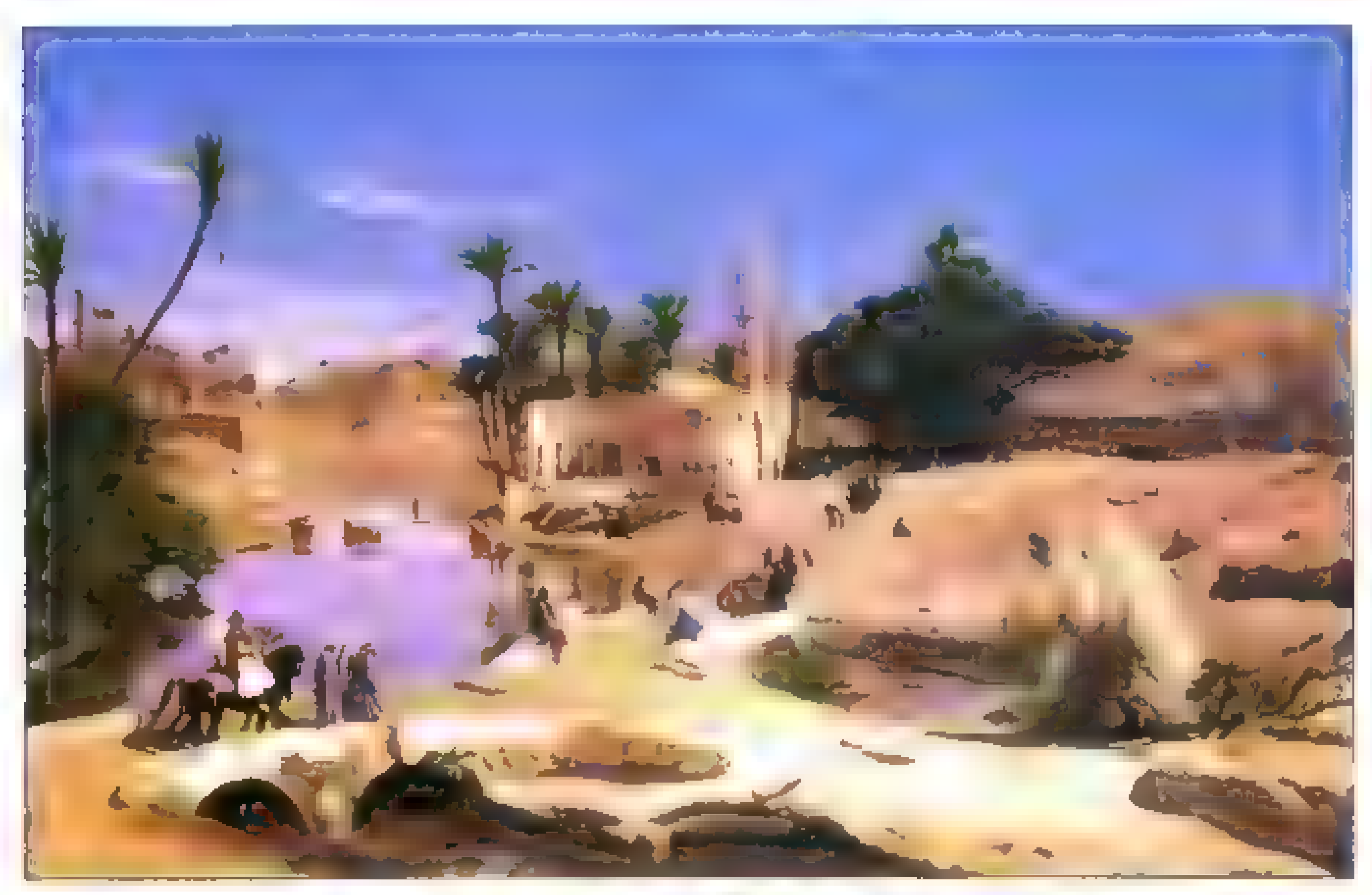
وعاش جيروم في باريس وقد [illegible] لنفسه مجموعة كبيرة مستمدة من [illegible] الشرقية، [illegible] من [illegible] في مرسمه، وكان [illegible] من [illegible] في [illegible] من خلال [illegible] حتى [illegible] في [illegible] كثر مثله [illegible] وأشهرهم هو [illegible] دي نوي (١٨٤٢-١٩٢٣) (لوحات ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨) وبنجامان كونستان (لوحات ٥٨، ٥٩، ١٩٩)

لوحة (١٧٦) جيروم: امرأة عند مدخل دارها بالقاهرة، ويبدو في أسفل اللوحة ختم مرسم جيروم

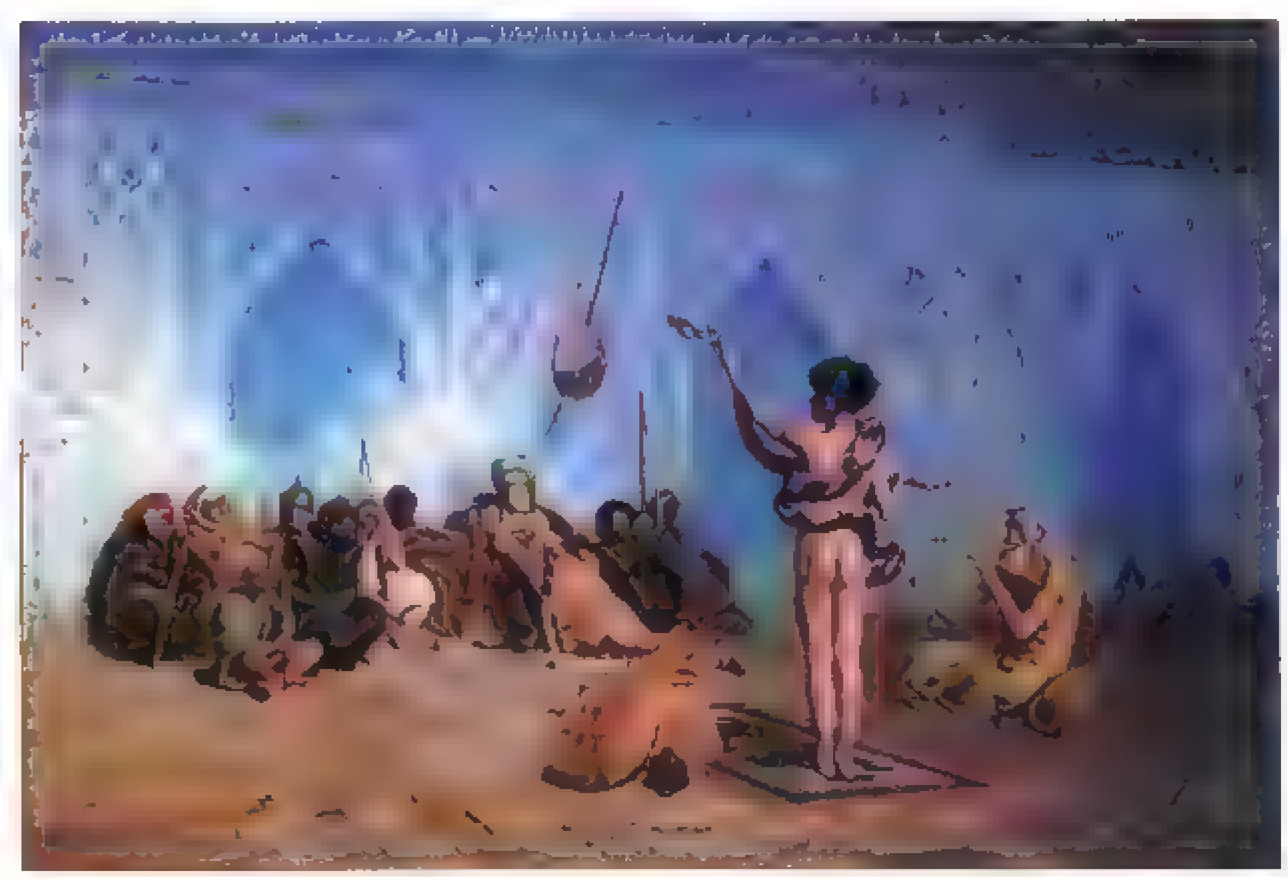
لوحة (١٧٧) جيروم رقصة دراويش «المولاوية» بتركيا مجموعة خاصة، هيوستون.

لوحة (١٧٩) جيروم مسيرة للعربان بالصحراء
جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (١٧٨) جيروم فلاحات يملأن جرارهن من بحر يوسف عند قرية سنورس بالفيوم لوحة زيتية ٢٥ ٦١ × ٣١٢٤ سم جاليري «المتحف» بلندن



لوحة (١٨) جيروم. مدينة الفيوم (١٨٦٨) لوحة زيتية ٣٨×٥٦سم. جاليري «المتحف» بلندن



لوحة (١٨١) جيروم. مدرب الأفاعي. لوحة زيتية غير مؤرخة ٨٣،٨ × ١٢٢،١ سم. مؤسسة فرانسين وستيرلنغ كلارك بمدينة ويليامز تاون.
«أتراهم سيمي مروضي أفاعي مصر القديمة ؟ وهل تلقوا بالوراثة سرّ السَّحرة الذين حاجّوا موسى أمام عرش فرعون؟»

مكسيم دوكان

لوحة (١٨٢) جيروم. الجهادية. مجموعة من الشبان المصريين يقتادهم جنود الأرناؤوط والبشبوزق مكبلي الأيدي بطوق خشبية لتجنيدهم بالجيش أو لتسخيرهم في حفر قناة السويس. لوحة زيتية ٣٧،٠٤×٦٢،١٠سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (١٨٣) جيروم جندى أرناؤوطي بالقاهرة لوحة زيتية ٦٧ × ٥ ٩١ سم معرض إيستري إنكاوبتر

لوحة (١٨٤) جيروم المصلون عقب الصلاة لوحة زيتية ٧٦.٢ × ٥٣.٣ سم معرض إيستري إنكاوبتر

لوحة (١٨٦) جيروم تاجر السجاد بالقاهرة لوحة زيتية ٨٣,٥ × ٦٤,٧ سم معهد منيابوليس للفنون

لوحة (١٨٥) جيروم الصلاة في بيت قائد أرناؤوطي، ويبدو المصلون خلف الإمام من جنسيات وأعراق مختلفة، بينما ظهرت البنادق والغدّارات معلقة على الحائط وراءهم لوحة زيتية ٩١,٢٥ × ٦٤,٣٧ سم جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (١٨٧) جيروم. شارع بالقاهرة

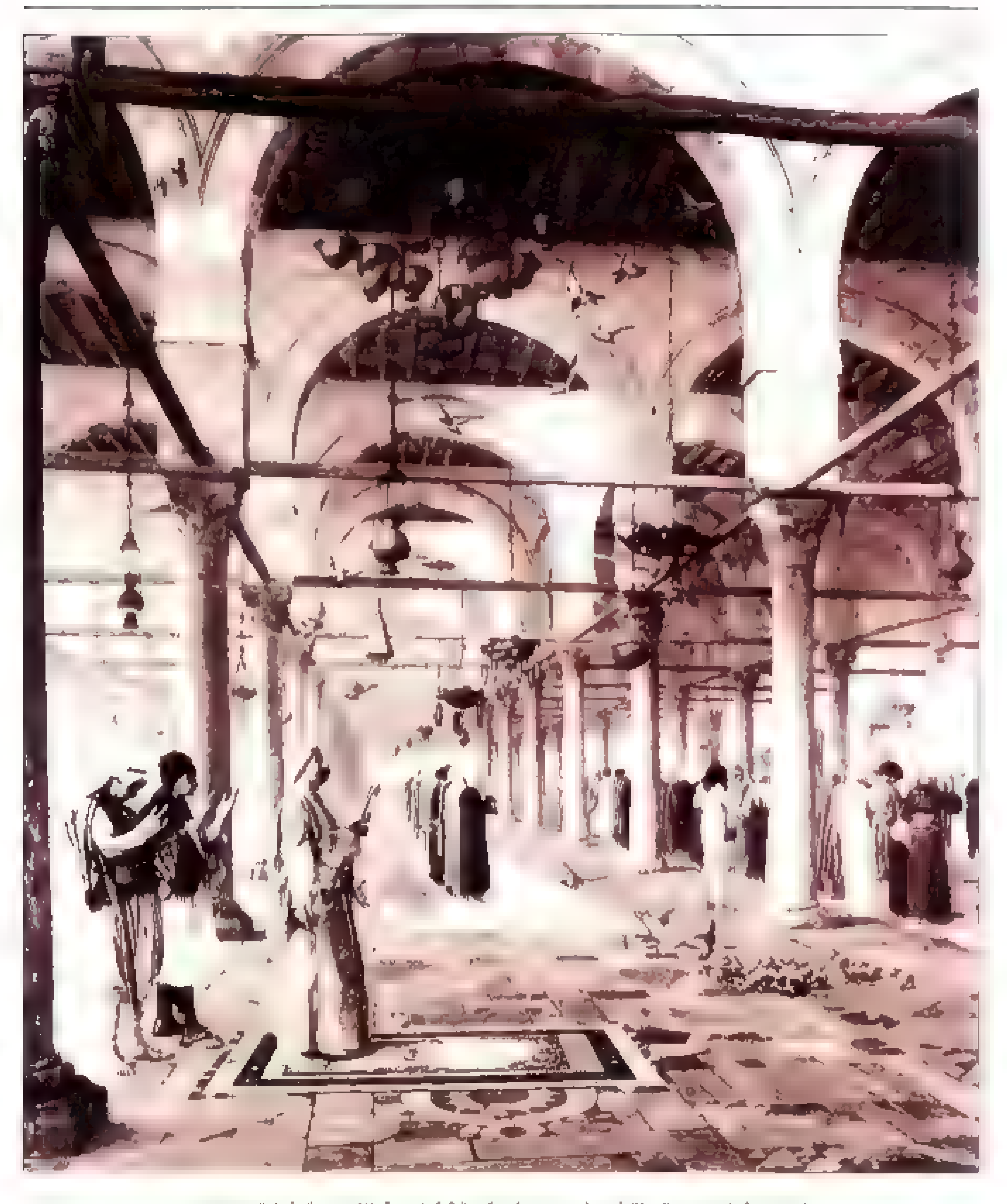
وقد رسم الفنان مشهده أمام جبهة لمدخلي حوشين متداعيين. ويضم المشهد نساء محجّبات ورجالا معممين وجنود بشبورق وكلاب نائمة وأطفال عراة وأمهات يحملن جرار الماء وسلال البرتقال. وثمة فارسان ممتطيان جوادين يتداولان قلة فخارية [illegible] وإلى جوار المنزل الملاصق نرى مكاريا [سائسا] وحماره في الانتظار، بينما تطل امرأة من النافذة على سيدة تطرق باب دارها. لوحة زيتية ٩١.٨ × ٥٨.٧٥سم. جاليري «متحف» بلندن

«ثم [illegible] لقد رأيت بالقاهرة من التنوع في أساليب العمارة وفي ضروب الحياة، ومن الاختلاف في مواقع الجمال المثيرة للخيال، ومن تعدد الألوان الناصعة، ومن اضطراد الأضواء والظلال، فثمة صورة متجددة تطالعك وتلفت العين في كل شارع وعند كل حانوت بالسوق»

وليام ثاكري

لوحة (١٨٨) جيروم. كفيف مُسن يرتزق من بيع البرتقال تقوده صبيّة. لوحة زيتية ٣٠ × ٤٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن

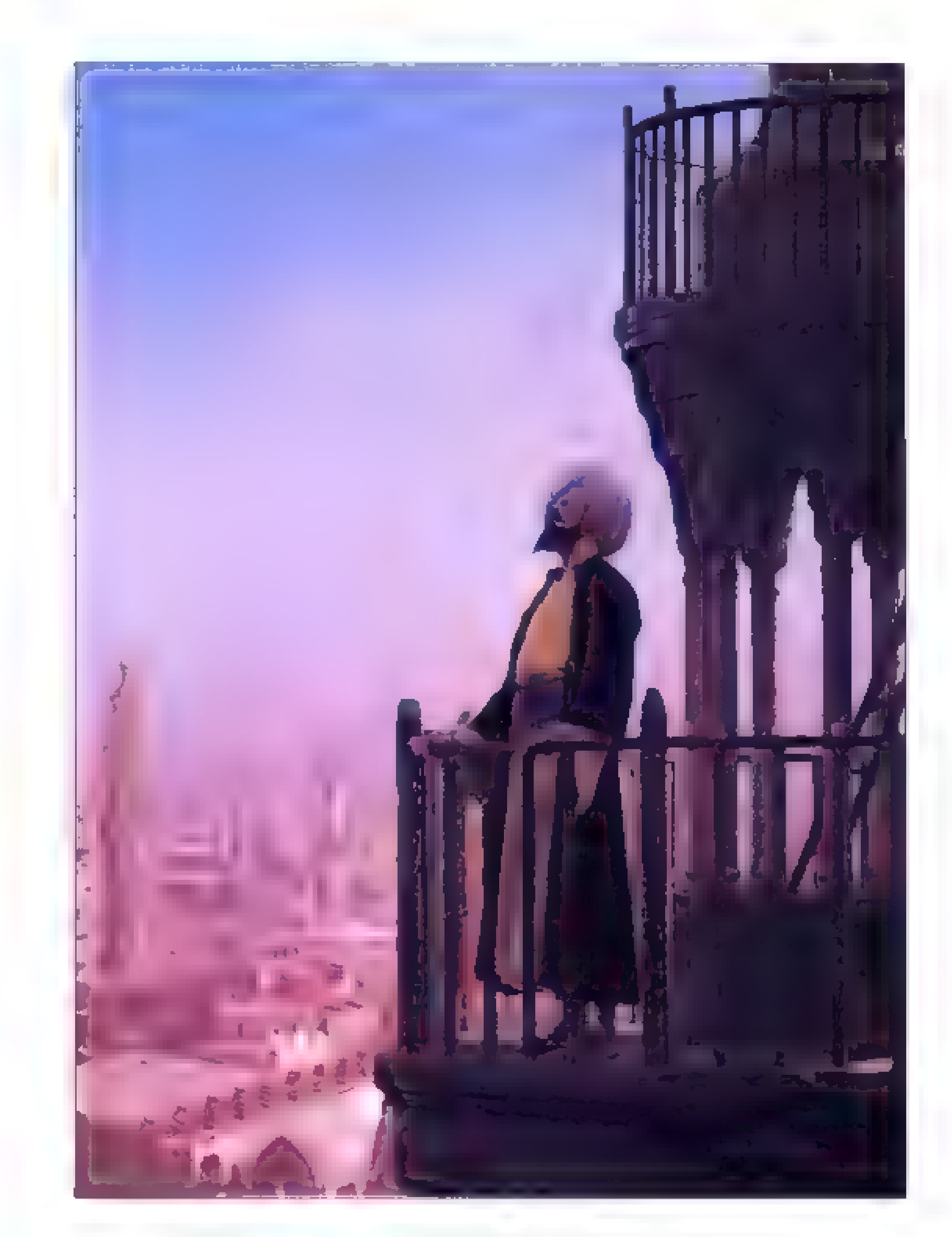
لوحة (١٨٩) جيروم، شيخ مسنّ يمتطي حماره بمساعدة خدمه، يتقدمه المكاري ومن خلفه حارسان
لوحة زيتية ٣٤×٢٤ سم جاليري «المتحف» بلندن



لوحة (١٩٠) جيروم، الصلاة في جامع عمرو، لوحة زيتية ٨٨,٩ × ٧٤ سم متحف متروبوليتان

لوحة (١٩٢) جيروم الحارس التركي لوحة زيتية ٤٣،١ × ٢٨،١ سم مؤسسة نيومان بلندن

لوحة (١٩٣) جيروم حارس الحريم لوحة زيتية ٢٤ × ١٥ سم مجموعة ولاس بلندن



لوحة (١٩١) جيروم. المؤذن. لوحة زيتية ٣، ٣٩×٢، ٢٩ سم. مؤسسة كريستي بلندن

لوحة (١٩٤) جيروم. رقصة السيف. مشهد متخيل سحماة في مصر الفرعونية، ويبدو فيها محاربان يرقصان شاهرين سيفيهما وترسيهما أمام حلقة من المحاربين في أزياء ملحمية. بينما جلس القائد ذو اللحية البيضاء عاري الصدر على مقعد خشبي، ومضى الموسيقيون يشجعون الراقصين بالعزف على القيثارة. وبطبيعة الحال لم يصل إلى علمنا أن المصريين القدماء قد عرف عنهم الرقص بالسيف.

ولعل الفنان قد استلهم رقصة التحطيب بالعصي كي يبتكر هذا المشهد الطريف الذي جعله يجري أمام معبد الإلهة حتحور بدندرة بأعمدته ذات التيجان الحتحورية. لوحة زيتية ٣٧، ٦٤×٢٥، ٩١ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (١٩٥) جيروم. راقصة عالمة. لوحة زيتية ٥٠,٢×٨١,٣ سم. معهد دايتون للفنون

لوحة (١٩٦) لوكونت ده نوي. حراس جناح الحريم سري بحريم (الرصد) ١٨٧٦. لوحة زيتية ٧٤×١٣٠ سم. مجموعة يسر برجيه

لوحة (١٩٧) لوكونت ده نوي. أعرابي مدجّج بالسلاح. متحف الفنون الجميلة بعمان. الأردن

لوحة (١٩٨) لوكونت ده نوي رمسيس بين جواريه ١٨٨٥ لوحة زيتية ٣ ، ٤٦×١١٤ سم معرض إيستر إنكاوبرر

لوحة (١٩٩) بنجامان كونستان المحظية ـ ١٨٩٤ مجموعة خاصة

الفصل الرابع

المصـوّرون الأوربيّـون

لوحة (٢٠١) جلير فلاحون مصريون ثلاثة. ألوان مائية ٣٢,٩×٢٤,٤سم متحف الفنون الجميلة بلوزان

جاء المصوّر السويسري مارك جبرييل شارل جلير[٤٩] (١٨٠٦ - ١٨٧٤) إلى مصر سنة ١٨٣٦ (لوحة ٢٠٠، ٢٠١) وأمضى عاما كاملا في صعيدها فتراءى له وكأنه جنة عدن حتى صوّر النوبيات وهن لا يرتدين غير ما كانت ترتديه حواء، بل لقد رسم لوحة عجيبة باهرة السحر واختلب سمتها «حفر المصريات» لفتاة عارية خارجة لتوّها من الترعة حيث كانت تستحم وإذا هي تُفاجأ بظهور فارس فوق صهوة جواده أمامها فسترت وجهها بيديها حياءً بينما ظلّ جسدها عاريا. وقد تفضل متحف الفنون الجميلة بلوزان مشكورا بإهدائي شريحة مصوّرة لهذه اللوحة لأضمّنها كتابي هذا (لوحة ٢٠٢) وقد رسم جلير عدّة لوحات بالألوان المائية لمعبد دندرة وأعدّ دراسات بديعة لفلاحي منطقة الأقصر، كما تُعدّ مذكراته سجلا هاما للمصاعب التي صادفها أثناء رحلته، والتي ذكر في مطلعها كيف تعذّر عليه العثور على مكتب يلجأ إليه فرارا من المصوّرين الأوروبيين الآخرين الذين كانت صورهم تسرع إلى تشويه قدرته الأثيرة. ومن بين المصوّرين السويسريين المستشرقين أيضا كان دافيد سالومون كورودي[٥٠] (١٨٤٤ - ١٩٠٥) الذي ذاعت شهرته في إنجلترا وألمانيا (لوحة ٢٠٣، ٢٠٤)

وبرز في مجال التصوير الاستشراقي في نهاية تألق عهد «صالون باريس» المصوّران النمساويان لودفيج دويتش[٥١] (١٨٥٥ - ١٩٣٠) وصديقه الأثير رودلف إرنست[٥٢] (١٨٥٤ - ١٩٣٢)، وكانت تصاويرهما على جانب كبير من الروعة والإبهار، وكانا فيما صوّرا متماثلين إلى حد بعيد، حتى بات من العسير التمييز بين لوحة وأخرى لهما. وقد تمتّعا بشهرة واسعة بعرض أعمالهما الاستشراقية عن القاهرة، وكانت مشاهد حياة حضرية هي مضمون الاستشراقي الغالب في لوحات هذين المصوّرين اللذين كلّفا نفسيهما عناءً ما بعده عناء لتضمينها أدق التفاصيل، حتى بلغت تصاويرهما من الدقة ما تبلغه الصور الفوتوغرافية، إلا أن أحدا منهما لم يحاول محاكاة الآخر. وقد درس دويتش فن التصوير في فيينا على يدي أنسيلم فويرباخ أشهر مصوّري النمسا. وحين استقر به المقام في باريس تأثر وغيره من شباب الفنانين بالمصوّر الفرنسي جان ليون جيروم. وكان دويتش شخصا شديد الانطواء والتواضع، يؤثر البعد عن الأضواء، شغف بالشرق الإسلامي أيّ شغف، فسرى يسجّل تفاصيل حياة يومية بدقة شديدة وعناية بالغة وبراعة فائقة. وقد عُرف عنه أنه كان يقتني في مرسمه كنوزا لا حصر لها من حرف الإسلامي وبلاطات قاشاني وإبريق والقفاطين والأوشحة والثياب والتحف والأسلحة الشرقية ويقال أيضا إنه شأنه شأن غيره من كبار المصورين الاستشراقيين كان لا يجد غضاضة في الاستعانة أحيانا بالصور الفوتوغرافية إمعانا في التزام الدقة والإفصاح عما خفي من تفاصيل (لوحات من ٢٠٥ إلى ٢١٩) لما يرسمه على الرغم من ولعه الشديد بالفن الإسلامي. إلا أنه لم ينتهج الأسلوب «التوفيقي»[٥٣] في تصوير مشاهده من الواقع، دون أن يلتزم الدقة في تصويرها، فحسبه التعبير عما يجيش بصدره من إحساس بالجمال، فهو ينتقي عناصر لوحته من هنا ومن هناك دون

لوحة (٢٠٠) جلير
فتاة قاهرية. ألوان مائية
٣٠,١×٢٣ سم. متحف
الفنون الجميلة بلوزان

(٤٩) Marc Gabriel Charles Gleyre ١٨٠٦ - ١٨٧٤

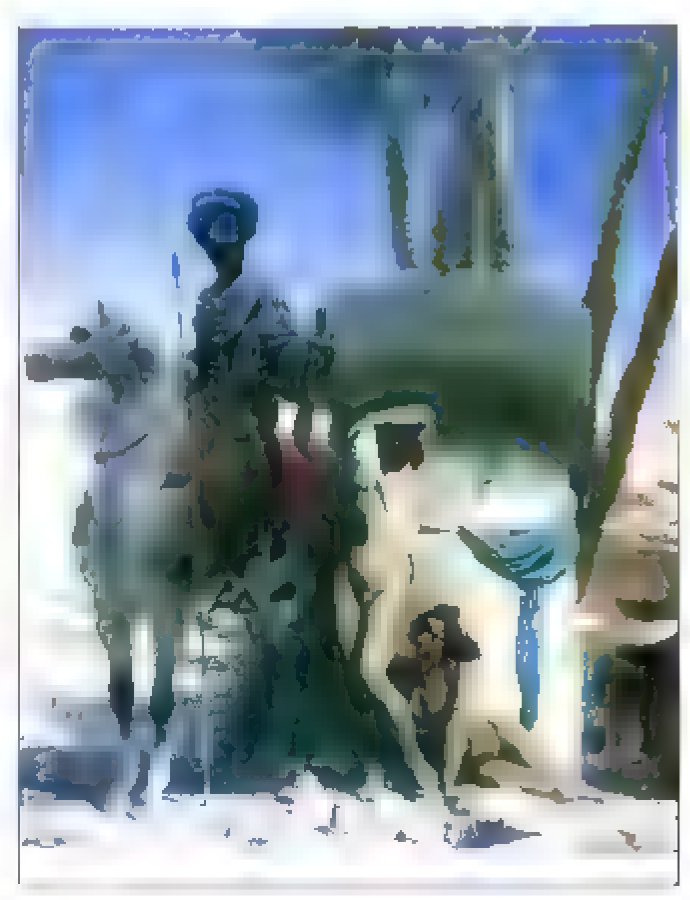
(٥٠) Hermann David Salomon Corrodi ١٨٤٤ - ١٩٠٥

(٥١) Ludwig Deutsch ١٨٥٥ - ١٩٣٠

(٥٢) Rudolph Ernst ولد عام ١٨٥٤

(٥٣) Eclecticism التوفيقية أو الانتقائية أو الاصطفائية أو الاستخابية نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الفنية أو الأدبية وغيرها، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها شكلا جديدا في إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد [م. م. ش]

لوحة (٢٠٤) كورودي: البيع والشراء في أحد أركان القاهرة
المجمع الثقافي بابي ظبي



لوحة (٢٠٢) حسير: خفر المصريين ١٣٣٨ لوحة زيتية ٧٧ × ٦٣سم
متحف فنون الحملة بوربون

سترت بالكف حياءً وجهها	ويبدي الجسم منها عاريا
مثلما الجاني نعامٌ رأسه	حذر الصائد - أترى ناجيا؟

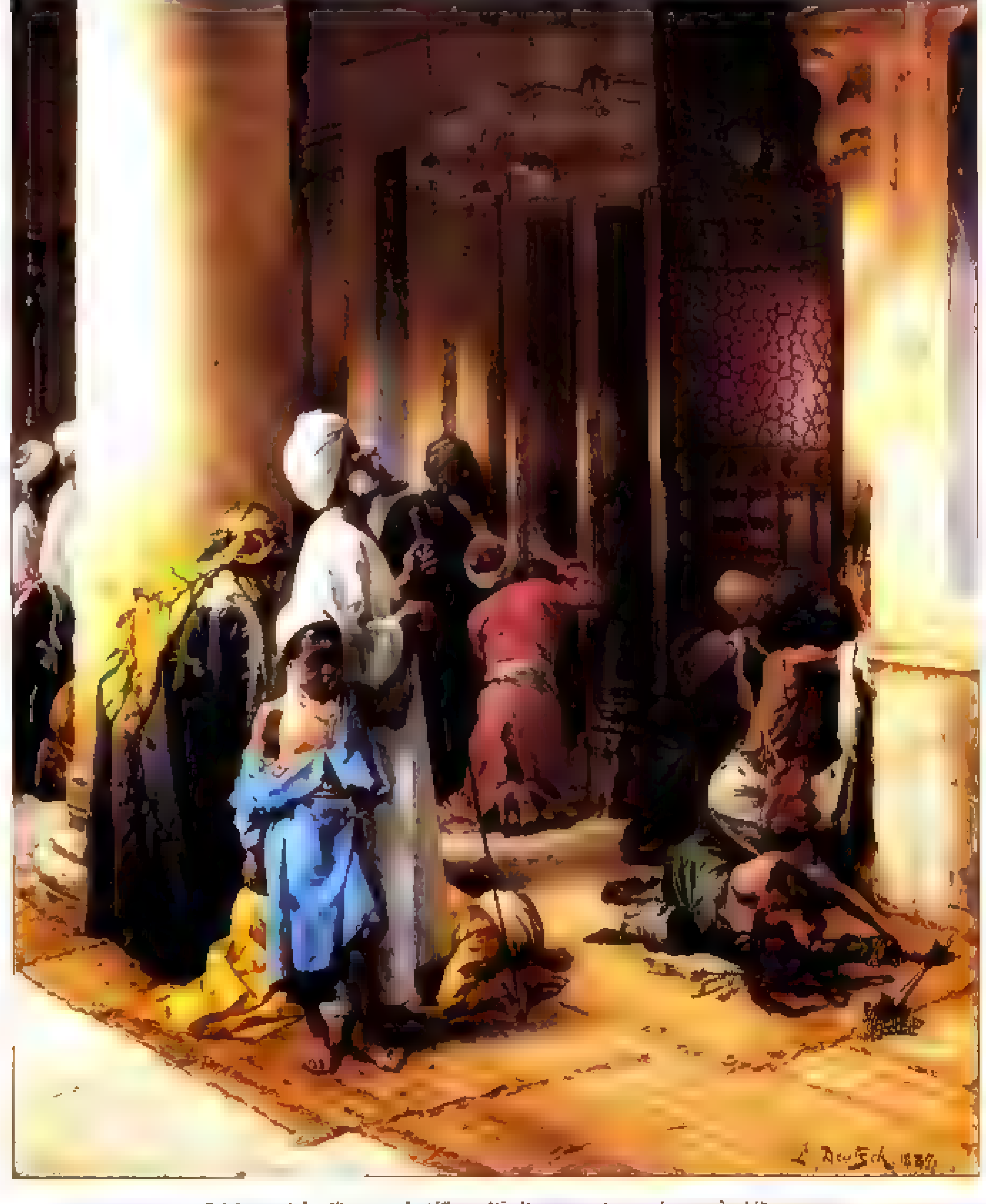
لوحة (٢٠٣) كورُودي: قرية مصرية إلى جوار النيل المجمع الثقافي بابي ظبي

لوحة (٢٠٥) لودفيج دويتش : موكب المحمل بالقاهرة ١٩٠٩ لوحة ألوان مائية ٢٨٧×٢٩٥ سم معرض جي سوستيل بباريس.

«يحتشد الموكب بالبيارق ذات الألف لون والسواري المقرونة بالرتوك والتروس. وهنا وهناك ترى الأمراء والشيوخ في ثيابهم البادخة فوق صهوات جيادهم وعليها الحلول المزركشة المرصعة بالفضة والأحجار الكريمة. وحين يقترب النهار من نصفه تنطلق المدافع من القلعة وتدوي الهتاف ويهلل المهللون وتصوت الأبواق معلنة أن المحمل وعليه الكسوة المشرعة قد بلغ مشارف القاهرة ... ثم إذا المحمل يطل في هودج على شكل الخيمة المربعة قد كُسي نقوشاً مطرزة وتتدلى من قمته ومن زواياه الأربع كرات فضية ضخمة».

جيرار دي نرفال

لوحة (٢٠٦) لودفيج دويتش الرفاعي مدرّب الأفاعي لقطة ذكية لمجتمع الطبقات الشعبية بالقاهرة ضمت بعض أهالي القاهرة أثناء مشاهدتهم لحيل مدرب الأفاعي وثمة فتاة مصرية من بين المنتظرة تحمل قلة وأخرى تحمل فوق رأسها مشنّة طماطم إلى يسار اللوحة. ويتجلّى تعدّد الأجناس المترددة على المقهى بوجود أحد النوبيين جالسا على الدكّة وآخر سوداني يقف تحت منتصف عقد المقهى المغطى بمشربية خشبية بسيطة. وتظهر صنجات مزرّرة من حجر تكوّن عقد المدخل الجانبي إلى اليسار، وعلى جانب هذا المدخل أشرطة حجرية على بعضها كتابات بالخط الثلث. لوحة زيتية ٩٠.٦ × ٦٨.٧٥ سم بجاليري «المتحف» بلندن.

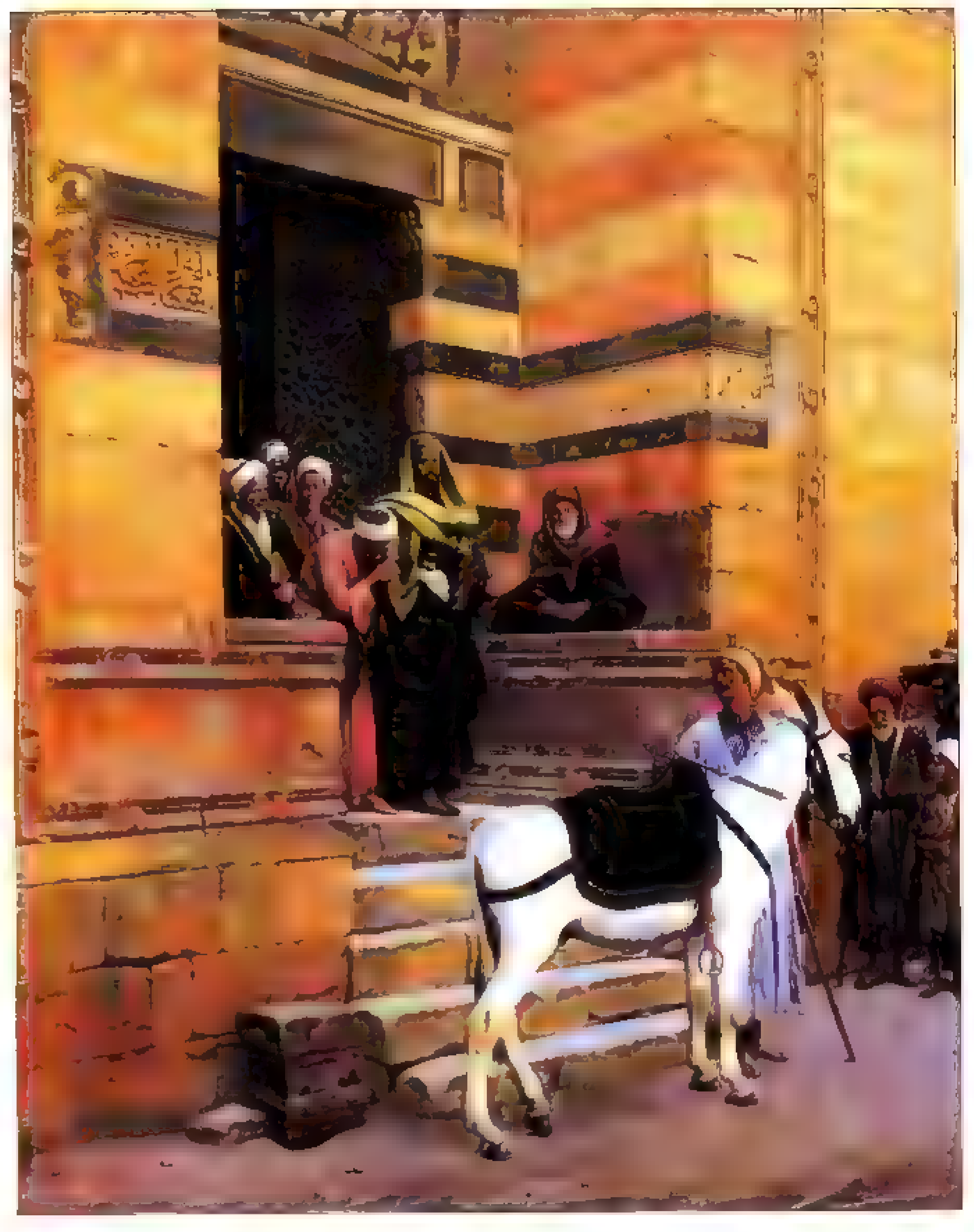


لوحة (٢٠٧) لودفيج دويتش: عند ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة. ويبدو باللوحة ضرير يبتهل إلى الله يقوده غلام، واثنان من الدراويش يرتديان أسمال يمسحان بالضريح، ويقبض أحدهما بينما يتمرغ على الأرض في نوبة جذب وهذيان على «شخليلة» الدراويش. كما يظهر في مقدمة الصورة شخص ساجد وعلى الجدران أشكال هندسية من الفسيفساء الرخامية الملونة. لوحة زيتية ٩٧,٥×١٢٢ سم.
جاليري «المتحف» لندن

لوحة (٢٠٨) لودفيج دويتش: بائع شراب السحلب في قرية مصرية، وقد جلس مستندا بظهره إلى جذع شجرة عتيقة، ويصب مشروب السحلب الساخن في أكواب لزبائنه من الفلاحين والفلاحات وتظهر على الجدار إلى جوار الباب الخشبي زخارف جدارية بسيطة. لوحة زيتية ٥ ٤٥×٧٥ ٥٣ سم
جاليري «المتحف» لندن

لوحة (٢٠٩) لودفيج دويتش. متبارا الشطرنج: وجيهان من سكان المدن في ثياب أنيقة وقد انخرطا في مباراة للشطرنج يجلسان فوق أريكة من الخشب المزخرف مغطاة بسجادة فاخرة مزخرفة بأشكال هندسية ونباتية. ويظهر في أحد طاقات الجدار إبريق نحاسي. وإلى جوار أحدهما شبوك بمبسم طويل وإلى جوار الآخر نرجيلة نحاسية ومائدة خشبية مزخرفة بالتطعيم عليها إبريق القهوة وصاحي. لوحة زيتية ٤١٫٨×٥٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢١٠) لودفيج دويتش. مدخن النرجيلة: ويبدو مستندا إلى سور مفرغ بزخارف هندسية، والجدار يكسو بلاطات ملونة من الخزف المزجج ذات زخارف نباتية. ومرتكز النرجيلة على منضدة من الخشب المزخرف والمطعم. لوحة زيتية ٣٨٫١٢×٥٤٫٣٧ سم. جاليري «المتحف» بلندن



لوحة (٢١١) لودفيج دويتش: المصلّون يغادرون مسجد أزبك اليوسفي بالقاهرة. ونرى شخصية ذات شأن تغادر المسجد وقد انحنى أحد الشيوخ يقبّل يده، بينما يقف «المكاري» (سائس) أو صاحب حمار الركوبة. ويظهر مدخل المسجد بما يزيّنه من أشرطة زخارف «الأبلق» يتخللها شريط من الكتابات بالخط الثلث. لوحة زيتية ٧٠×٨٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢١٢) لودفيج دويتش: بائع شراب العرقسوس، ويرتدي زيّه المعبّر الذي لا يزال يستخدمه إلى اليوم. يقف أمام مدخل أحد الأسبلة الذي يعلوه لوحة رخامية مزخرفة بأسلوب الرقش أو التوريق المشتبك «الأرابيسك». ونلاحظ نفس الزخارف في إطار محيط بجزء من عقد يشكل جزءاً من واجهة المبنى. لوحة زيتية ٦، ٣٠ × ٢٥، ٤١ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

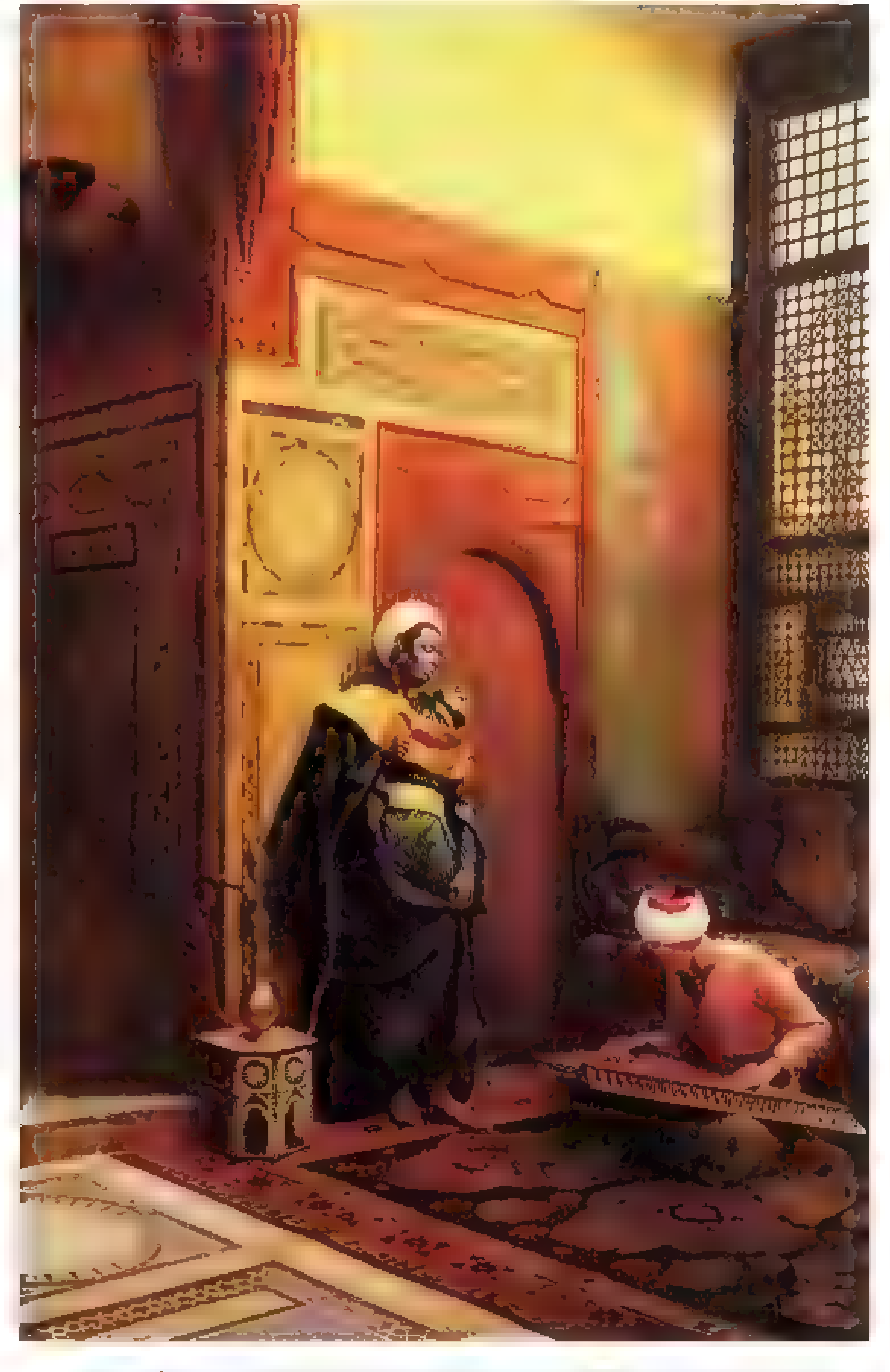
لوحة (٢١٣) لودفيج دويتش: صانع الأثاث. ويبدو مستغرقا في زخرفة منضدة خشبية مطعمة، وإلى جواره دكة مزخرفة بالخرط عليها شكمجية وصناديق مزخرفة بالتطعيم ومصراع باب مزخرف بأطباق نجمية من حشوات مجمعة بطريقة المعشق. ويعدّ زخرف الخشب أحد الفنون الدقيقة الهامة في الفن الإسلامي. ويؤدي الصانع عمله أمام مدخل حجري معقود مُحلى بزخارف هندسية بديعة. بينما يظهر أحد صبيانه منهمك في عمله داخل الدكان. ونلاحظ أن الفنان يستخدم نفس الحليات الحجرية المزخرفة في معظم لوحاته مع اختلاف وتنوّع في التفصيل. لوحة زيتية ٧٥ × ٥٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة ٢١٤ دويتش: الكُتُبي تاجر المخطوطات يجلس متأملا على دكة خشبية مزخرفة بأسلوب الخرط وأمامه نرجيلة نحاسية مطعمة بالمينا الملونة فوق منضدة من الخشب المزخرف إلى جوار مدخل حجري يحيط به شريط من زخارف هندسية ونباتية ويبدو فوق العتب «نقش» من القاشاني الفيروزي اللون. لوحة زيتية ٣٥ × ٢٦.٥ سم جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢١٥) لودفيج دويتش: كاتب الرسائل «العرضحالجي». يرتدي زيًا مصريًا وتلفيعة حريرية مخططة وقد وضع أدوات الكتابة فوق شكمجية مزخرفة بالتطعيم. ويجلس الكاتب في انتظار عملائه. والجدار من خلفه تزخرفه ساحة مستطيلة من الرخام المجزّع على جانبيها شريطان مزخرفان بالفسيفساء الرخامية الملونة في أشكال هندسية. لوحة زيتية ٥٦,٢٥×٥٣,٧٥سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢١٦) دويتش: أستاذ الأزهر الشريف في لحظة تأمل. وقد جلس على أريكة وظهره مستند بظهره إلى حشية حمراء بسعفه مطروزة. وإلى جواره صفاسة حمراء ويمسك في يده كتابا. ويظهر الجدار من ورائه مزخرفا على شكل عقد يحمله عمودان. ويغطي الأرضية سجادة ثمينة وموقد مجلسي للتدفئة. لوحة زيتية ٧٠×٩٨,٧٥سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢١٧) دوبش
طلب العلم في الأزهر الشريف ١٨٩٠
مجموعة خاصة



لوحة (٢١٨) لودفيج دويتش - عازف القانون . وقد جلس فوق سجادة أناضولية ذات زخارف نجمية . ووقف إلى جانبه حارس نوبي مدجج بالسلاح وقد استغرق في الاستماع . وإلى جواره نرجيلة فوق منضدة خشبية مزخرفة وتظهر في خلفية اللوحة حوائط مزخرفة بالفسيفساء الرخامية الملونة وجزء من «كتبية» واجهتها من الخشب المزخرف . وبأعلاها طاقات لوضع التحف النفيسة لوحة زيتية ٣٨,١٢ × ٥٦,٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢١٩) لودفيج دويتش: تقديم الهدايا وتبدو في اللوحة شخصية بارزة ومن ورائها عبدٌ يحمل هدية ثمينة لتقديمها إلى الوالي في حراسة الجند . يقتربون من مدخل قصر وقف على درجه حارس . لوحة زيتية ٩٥× ٦٨,٧٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن .

ن يحسب حساب عقبة غير الأدوع . ومن هنا فدمتين في اللوحة لواحدة عنصر من المشرق العربي وأخرى من المغرب العربي وقد امتزجا في حذق وبراعة ليسفرا عن مشهد بديع مترع بالحيوية لأسرة تنعم بالحيوية الدافقة . ولعل مرد ذلك إلى كثرة أسفاره إلى الأندلس والمغرب ومصر وتركيا **(لوحات من ٢٢٠ إلى ٢٣٢)** . وعلى حين كان ما تدفع ثمنا للوحات دويتش مبلغا جيدا تم دفع ثمن لوحات إرنست الذي كان مثله في ذيوع الشهرة وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية هذا المقدار . وتمتاز دويتش بتصوير المواقف شبه القصصية للقاهرة الإسلامية في تقنية رائعة كما إرنست معروف بتصوير المتسولين في الطرقات ، معبّراً بما كان يتصوره من حنوه وبشعور لعقيدة الإسلامية .

كذلك ألهمت القاهرة الإسلامية بحيوتها العديدة الحقة تشاهد سطاء الناس المصوّر النمسوي ليوبولد كارل مولر[٥٤] (١٨٣٤ ـ ١٨٩٢) وقد هو ينقل هذه المشاهد إلى لوحاته ، ومن شهرها هي «سوق على تخوم القاهرة» التي جمعت إلى جانب ألوانها المدججة والعناية الشديدة التي رُسمت بها الإسراف في التفاصيل **(لوحة ٢٣٣)** ويعود إلى مولر الفضل في إقناع الفنان النمسوي هانز ماكرت[٥٥] (١٨٤٠ ـ ١٨٨٤) بالمجيء إلى مصر في عام ١٨٧٢ وكان ماكرت شديد الاعتداد بذاته ، ويخال نفسه روبنز النمسوي ، ولقد كان مثله حقا فيما يصور عظمة وفخامة ، ومن أجمل ما كان له لوحته الشهيرة عن مصر «مصرع كليوباترة» **(لوحة ٢٣٤)** ومن بين هؤلاء المصورين الجرمان الاستشراقيين أيضا بيقر كليمانس **(لوحة ٢٣٥)** وياورنفيند **(لوحة ٧٧ ، ٧٨)** . وتشارلس فيلدا (١٨٥٤ ـ ١٩٠٧) **(لوحة ٢٣٦ ، ٢٣٧)** ، وفرانك كوسلر (١٨٦٤ ـ ١٩٠٥) **(لوحة ٢٣٨)** ، وكارل ليبرت أوجست لنتز **(لوحة ٢٣٩أ ، ب)**

(٥٥) Hans Makart
١٨٤٠ ـ ١٨٨٤

وثمة العديد من المصورين الذين استهمهم حشود الجماهير المتباينة الألوان والدراويش والحمان التي تُكسى ظهورها بأكسية مزركشة أشبه ماتكون بالسجاد وخاصة في أيام الأعياد ، مثل لوحة «المحمل» للفنان الروسي قسطنطين ماكوفسكي[٥٦] (١٨٣٩ ـ ١٩١٥) التي رسمها عام ١٨٧٠ **(لوحة ٢٤٠)**

(٥٦) Constantine Makovsky
١٨٣٩ ـ ١٩١٥

وممن اهتموا بالشرق كذلك بعض المصوّرين الإيطاليين مثل إيوليتو كافي[٥٧] (١٨٠٩ ـ ١٨٦٦) في البندقية **(لوحات ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣)** وكارلو بوسولي[٥٨] وألبرتو پازيني[٥٩] **(لوحة ٢٤٤)** في تورينو ، وخوان خيمينيز مارتن في إسبانيا **(لوحة ٢٤٥)**

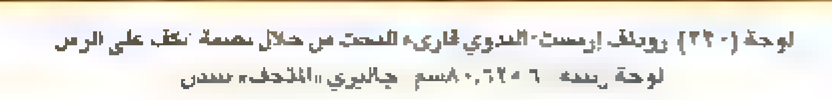
(٥٧) Ippolito Caffi
١٨٠٩ ـ ١٨٦٦

(٥٨) Carlo Bossoli
١٨١٥ ـ ١٨٨٤

(٥٩) Alberto Pasini
١٨٢٦ ـ ١٨٩٩

وبعد أن هزم الألمان الفرنسيين عام ١٨٧٠ وجد الفرنسيون في التصوير الإكزوتي متنفسا لما واجههم خلال محنتهم متعددة كبريائهم المفقود بالمغامرات الاستعمارية ، فاندفع الناس يشترون اللوحات الإكزوتية تحفزهم إلى ذلك شعور وطني إلى جانب ولعهم باقتناء اللوحات المثيرة للخيال لا يهم محتواه التي ارتفعت قيمتها نتيجة لهذا الإقبال ، غير أن هذه الأثمان ما لبث أن انخفضت حين تصاعد شأن المدارس الحديثة في مطلع القرن العشرين ، ومع ذلك ظلت صور جيروم وفرومنتان تجد سوقا رائجة في أمريكا وإن كانت قد تكدست الأموال في دول نفط المشرق الأوسط فقد أخذ تجار اللوحات الاستشراقية يردّون هذه اللوحات إلى الشرق مرة أخرى ، بعد أن بات أثرياء وغيرهم من أثرياء الشرق في اقتنائها ملحة

* * *



لوحة (٢٣٠) رودلف إرنست: البدوي قارىء البخت من خلال بصمة الكف على الرمل
لوحة زيتية ٦٢,٦ × ٨٠,٦سم جاليري «المتحف» لندن

لوحة (٢٢١) رودلف إرنست. نساء المغرب فوق أسطح دورهن، مجموعة خاصة، باريس

لوحة (٢٢٢) رودلف إرنست. الرسالة
مالك خاص من متحف داهش للفنون
٢٠٠ نيويورك ©

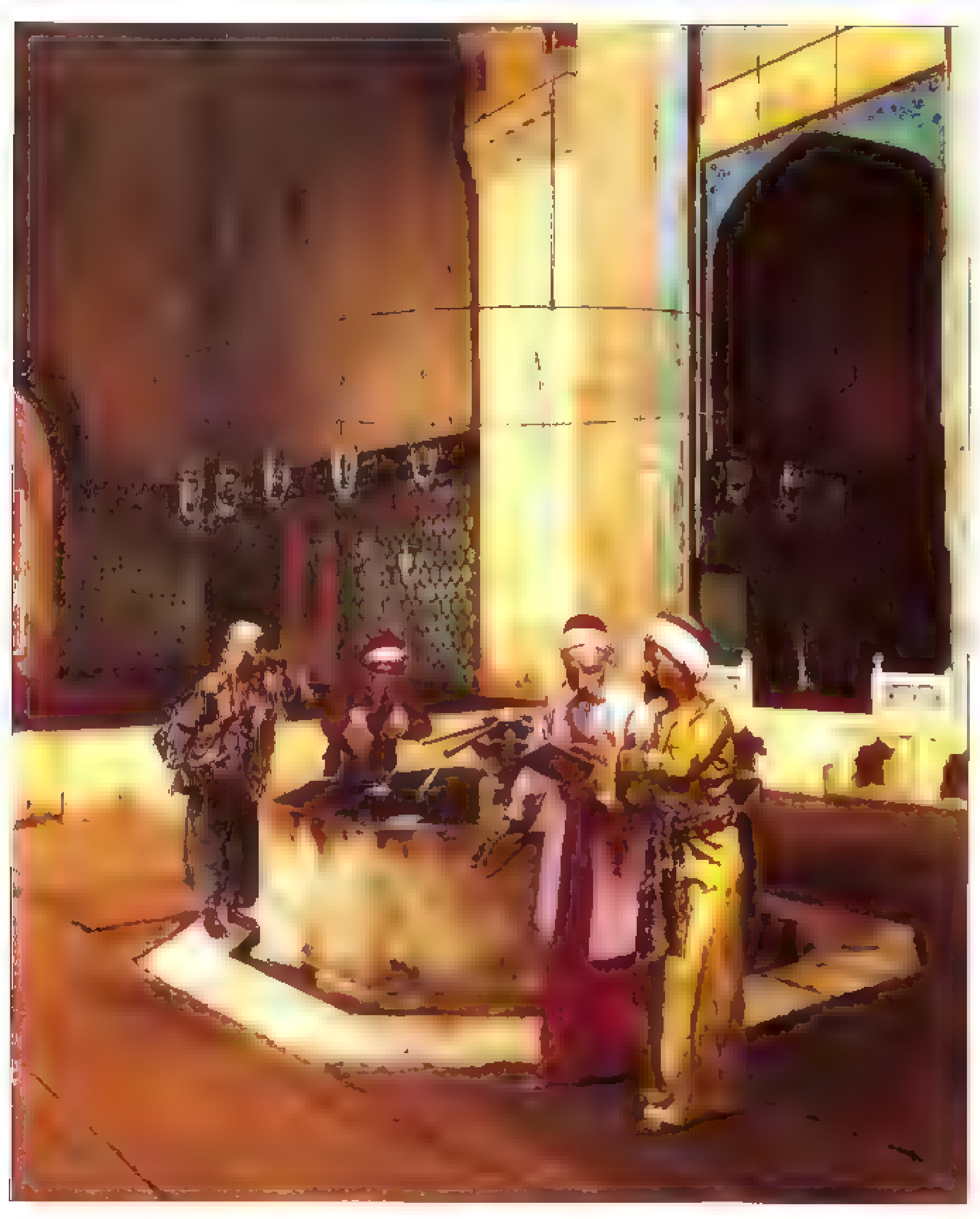
لوحة (٢٢٣) رودلف إرنست. عرابي يعزف على القيثارة ذات وترين، على حين يعزف نوبي على المصفار، أمام خلفية جدارية مغطاة ببلاطات الخزف المزجج المزخرف، وعلى الأرض سجادة ذات زخارف هندسية كبيرة مزهرة. لوحة زيتية ٦٠ × ٤٨,٧٥سم. جاليري - المتحف، لندن

لوحة (٢٢٤) رودلف إرنست. فرقة موسيقية مصحوبة تعزف في قصر أحد الوجهاء الذي جلس في حنية معقودة تتدلى من عقدها صفوف متوالية من المقرنصات على الطراز الأندلسي المقتبس من قصر الحمراء بغرناطة، ويتدلى من معقد أيضا قنديل كروي الشكل من النحاس المكفت، وجلست الفرقة الموسيقية حول رواق من عقود مماثلة لعقد الحنية ترتكز على أعمدة رشيقة مرتفعة من الرخام. لوحة زيتية ٧١,٢٥ × ٩١ سم. جاليري - المتحف، لندن

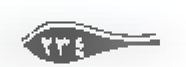
لوحة (٢٣٥) رودلف إرنست: زفة عروس. العروس تخرج من دارها مستندة على صاحبتها حافية القدمين، وفي انتظارها سقف البرج فوق العروس، مزوّد بالشخاليل، ويعلوها مظلة يرفعها أربعة أشخاص، بينما تعزف فرقة موسيقية ألحان الزفاف. وفي أقصى يسار اللوحة جلس أحد الفقراء ممسكاً بكشكوله مستجدياً طلب العطاء. لوحة زيتية ٩٨,٧٥×٧٢,٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢٣٦) رودلف إرنست: تاجر التحف العتيقة. يعرض التاجر على أحد الوجهاء مجموعة منتقاة من تحف متجره تضم أواني نحاسية وقدور خزفية وشمعدان ضخم وبعض اللجام معلق في سنان مدلاه وسجادة مطرزة ورفوف خشبية مطعمة وكرسي مصحف وكشكول معلق وقنديل نحاسي وشكمجة. وأغلب هذه المعروضات هي مقتنيات للفنان كان يحتفظ بها في مرسمه. لوحة زيتية ٣٧×٦٤,٨٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢٢٧) رودلف رنست: تكفيت النحاس. ويبدو باللوحة نوع متعدد من الأواني النحاسية مزخرفة بالحفر والتحريم والتكفيت بينما جلس الحرفي يؤدي عمله أمام مدخل الحانوت، وفي جواره باب خشبي مزخرف بأطباق نجمية مؤلفة من حشوات مجمعة بالتعشيق. لوحة زيتية ٤٢٫٥ × ٥١٫٨٧ سم. جاليري «المتحف» لندن



لوحة (٢٢٨) رودلف إرنست: بعد الفراغ من الصلاة. رجال يؤدون أعمالاً حول نافورة المسجد، منهم من يشرب ومن يغسل وجهه، ويبدو اثنان منهمكان في قراءة مخطوط. لوحة زيتية ٧٨٫٧٥ × ٩٨٫٦٥ سم. جاليري «المتحف» لندن



لوحة (٢٢٩) رودلف إرنست حارس الدار يحمل نرجيلة نحاسية أمام مدخل دار به باب من الخشب المزخرف تكتنفه بلاطات من الخزف المزجج الملون. لوحة زيتية ٤٨٫١٢×٦٠سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢٣٠) رودلف إرنست الصرّاف يجلس على سجادة بسيطة، وأمامه «مكتل» «مقطف» به عملات ويقوم بتدقيق العملة لعميل نوبي، وبخلفية الصورة مدخل به باب من خشب مزخرف تعلوه حرة من مشربية وباب آخر مفتوح إلى اليسار. لوحة زيتية ٤٨٫١٢×٦٢٫٦٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢٣١) رودلف إرنست: صراف يفحص عُملة نقدية يقدمها عميل، بينما يقف تابعه يحصي النقود إلى جوار خزينة لنقود الرجاحة، وقد دفع الفضول صبية إلى حرقة الصفقة، وذلك إلى جوار مدخل به باب نحاسي مزخرف بأطباق نجمية بالتكفيت وسط جدار مزخرف بأسلوب الأبلق. لوحة زيتية ٦٠×٨٠سم، جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢٣٢) رودلف إرنست: سيدة تأخذ في زينتها بعد الحمام، ومن خلفها وصيفتها تساعدها لارتداء ثيابها، وقد ظهر قبقابها في جوار المسبح، بينما جلست وصيفة أخرى تمسك المرآة إلى جوار سكمجة تحوي حلي وعطور، وخلفية الصورة مزخرفة ببلاطات مستطيلة حولها إطارات من الخزف المزجج، ويتدلى من السقف قنديل كروي من النحاس. لوحة زيتية ٥٥×٧ سم، جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢٣٤) هانز ماكارت. مصرع كليوباترة ١٨٧٥ قام الفنان بتصويرها في أعقاب زيارته للقاهرة
لوحة زيتية ١٩١ × ٣٢٤ سم. متحف الصور القومي بكاسل

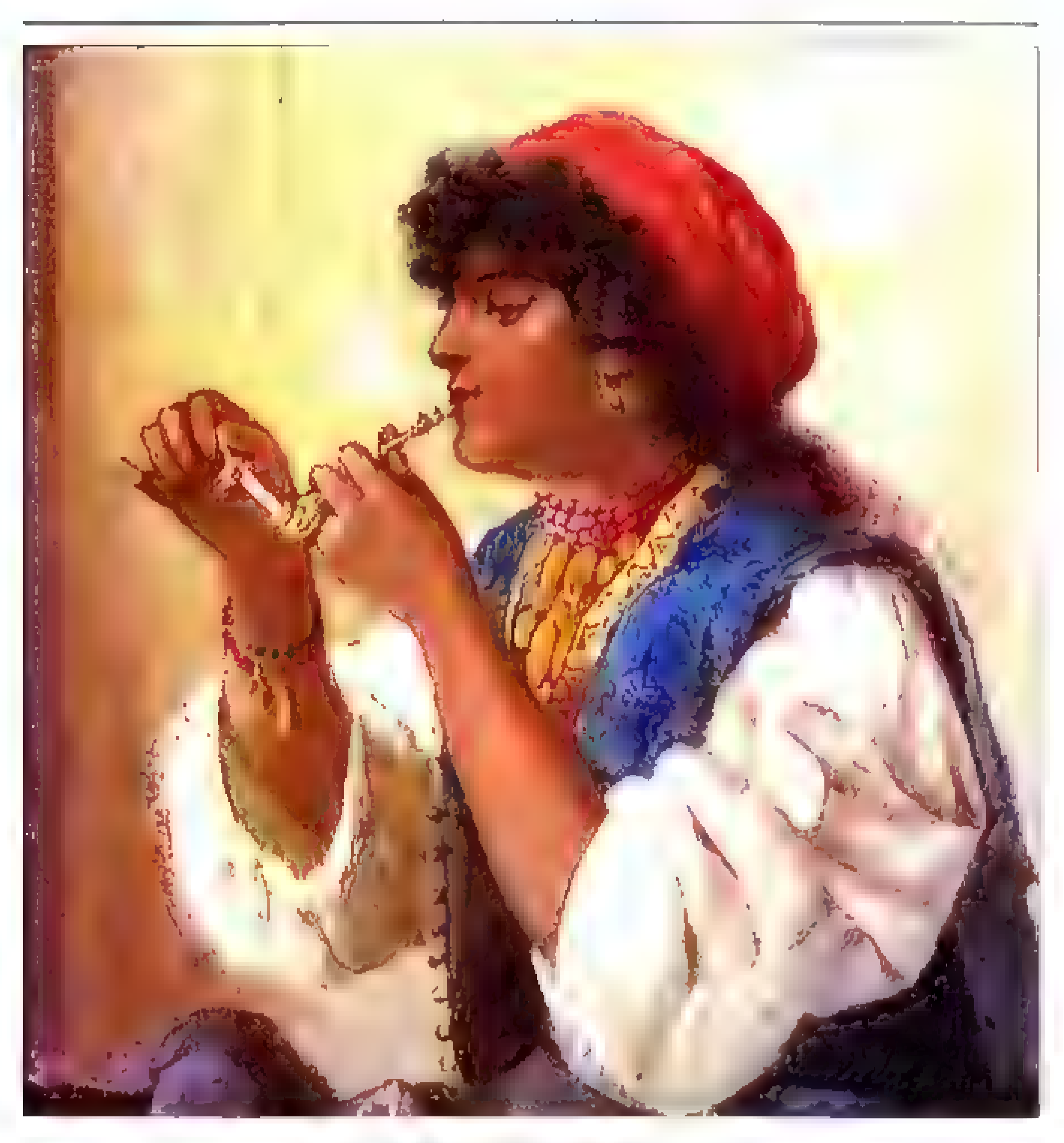
لوحة (٢٣٥) سفر كليماس، ٨٣ ـ ١٨٨٤) كليوباترة في رحلة بحرية لوحة زيتية ٤٥×١٠٠٢١ سم مجموعة خاصة

لوحة (٢٣٦) تشارلس فيلنا راقصة منهمكة في الرقص فوق سجادة، ترفع بيمناها دُفّا وبيسراها الصاجات، ويتابع إيقاعها بحماس قارع الطبلة وعازف على آلة وترية. وترتدي الراقصة سروالا مزركشا تعلوه صديرية شفافة مخططة بالقصب، وتلفّ حول خصرها حزام عريض من الساتان الأحمر وإلى جوارها منضدة خشبية تحمل إبريقا نحاسيا وتستند إليها آلة موسيقية وترية. وفوق السجادة «بنوس» الرقص تحلّله الشرائط الملونة والزهور المتنوعة. لوحة زيتية ٧٥×٢٣×٤١,٢٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢٣٣) ليوبولد كارل موللر:
سوق على تخوم القاهرة ١٨٧٨
لوحة زيتية ١٣٦×٢١٦,٥ سم
متحف الفنون الشرقية بفيينا

لوحة (٢٣٨) فرانك كوسلر: حفلة ترفيهية شعبية بإحدى قرى مصر. ويحيط بالمهرجين نظارة مختلفو الأعمار، متنوعو السُحَن والثياب والوضعات، جلسوا منبهرين بما يشاهدون من ألعاب يصفقون ويرددون صيحات الإعجاب والتشجيع. وثمة مهرج يمتطي ظهر اثنين من أعوانه وينفخ في بوق وآخر ينشد، وتبدو أدوات الترفيه والطرب ملقاة على الأرض. لوحة زيتية ٢٨.٧٥ ×٥١ (٨٧ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٢٣٧) تشارلز ويلدا: تمثال ادريس للبيع. بائع انتيكات مقلدة يرفع بيسراه تمثالاً لإدريس من النحاس المؤكسد بلون أخضر ليلفت انتباه المارة من السائحين، وأمامه على الأرض قطع أثرية أخرى مقلدة من النحاس والخشب وتماثيل من البرونز والحجر. ويقف البائع أمام خلفية أثرية غير معروفة (وإن كانت حقيقية) من الأعمدة والجدران الحجرية المزخرفة بالحفر الغائر والخراطيش الهيروغليفية. لوحة زيتية ٢٨.٧٥/٤٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن



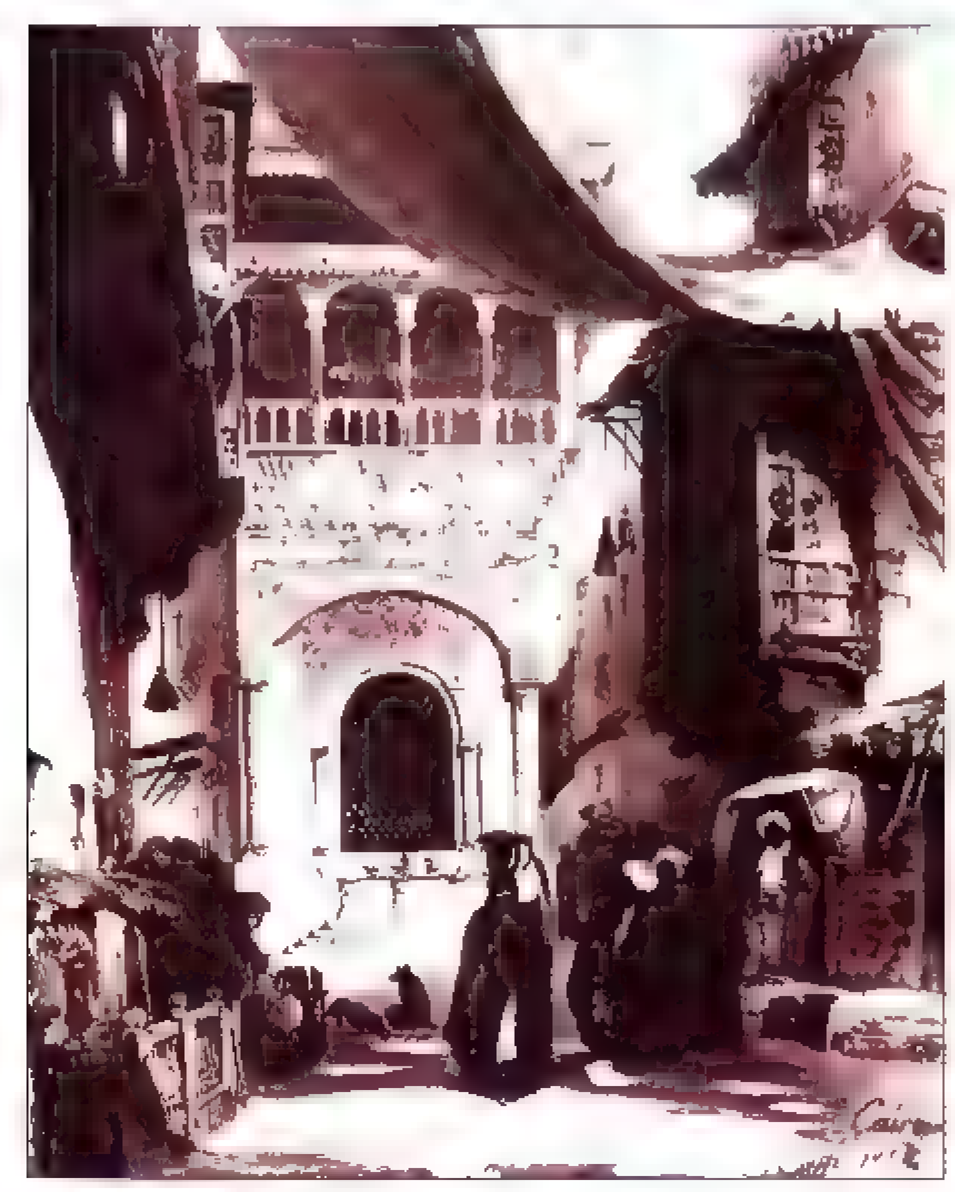
لوحة (٢٣٩ب) لنتز مشهد للحياة اليومية في الحرملك تفصيل

لوحة (٢٣٩أ) كارل لمبرت أوجست لنتز -(١٨٩٦)
مشهد للحياة اليومية في الحرملك. ولقد كان من المتعذر على المصورين الأوربيين العثور على امرأة شرقية تقبل الوقوف نموذجا لهم، فلجأوا إلى خيالهم الجامح مستخدمين أحيانا نساء وافدات وأحيانا أخرى نساء من جنسياتهم ثم لإضفاء أنماط محلية تشد نظر المشاهد الأوربي
بإذن خاص من متحف دانش للفنون ٢٠٠٠ نيويورك©

لوحة (٢٤٠) قسطنطين ماكوفسكي عودة الكسوة الشريفة في القاهرة ١٨٧٥، ألوان مائية ٣٢×٤٨ سم، مجموعة خاصة بباريس

لوحة (٢٤١) إيبوليتو كافي قصر الباشا بالقاهرة ١٨٤٤ .لوحة رسمة ٢٧×٤٤ سم معرض إيبوليتو كافي بالبندقية

لوحة (٢٤٢) إيبوليتو كافي
استراحة القافلة قرب أهرام
الجيزة وأبي الهول
معرض إيبوليتو كافي
بالبندقية



لوحة (٢٤٣) إيبوليتو كافي
أحد شوارع القاهرة ١٨٤٤
معرض إيبوليتو كافي
بالبندقية

لوحة (٢٤٥) جوان جستمير دارس. غادات الحريم يرحين اوقات الفراغ. تصوير على غرار طراز الروكوكو الذي يتحلى من فرط ضعف الفنان بالأناقة أسلوبا وموضوعا. مصدر خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠١ نيويورك ©

لوحة (٢٤٤) البرتو باريتي. مياه آسيا العذبة مجموعة خاصة

الفصل الخامس

المصوّرون الإنجليز

حملت معظم مؤلفات القرن الثامن عشر الإنجليزية عن رحلات الشرق الأوسط بتصاوير من رسم المؤلفين أنفسهم تتخللها أحياناً لوحات لفنانين محترفين. واعتاد مَنْ كانت لهم قدرة على الرسم من بين هؤلاء على أن يبعثوا برسومهم إلى حفّارين لم يكونوا قد زاروا الشرق، وكثيراً ما كان هؤلاء يبدّلون في تلك الرسوم وفق هواهم، وكم استهوت صورٌ من بين هذه اللوحات بعضاً من الفنانين لم يكونوا هم الآخرون قد زاروا الشرق فيُحيلونها عملاً فنياً آخر لاصلة له بالأصل الأول. ومع اضمحلال الإمبراطورية العثمانية انتشرت بدعة الولع بالإكزوتية، وكانت فرنسا كما قدّمنا هي الأولى في الولع بكل ماهو تركي. وعلى حين وجدنا الفنانين الفرنسيين المقيمين باستنبول وما حولها أسبق إلى استخدام مواهبهم في هذا المجال، ثم نجد السفراء الإنجليز في استنبول يلحقون بالأثرياء من مواطنيهم من المسافرين في سنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، وكان أولهم هو سير روبرت إينسلي حين أحدث كل سفارة كبرى تاري الأخرى في أن تضم إليها عدداً من الفنانين. ويكشف عن جهود إينسلي في تنوير الرأي العام البريطاني ما قدمه من مؤلفات متلاحقة بعنوان «مشاهد» لمصر وفلسطين والولايات العثمانية بأوربا وآسيا رسمها بطريقة الحفر الحمضي المائي Eau-Forte الفنان الموهوب لويجي ماير[٦٠] ما بين عامي ١٨٠١، ١٨١٠ نعرض منها ثلاث عشرة لوحة نادرة عن مصر.

ويكشف هذا الكتاب عن انتقال الاهتمام في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر إلى تصوير المعالم المعمارية وما يحيط بها من مشاهد إكزوتية غريبة الطابع، مصحوبة بشروح غزيرة مستفيضة. وتتصدّر الكتاب لوحة لمقياس النيل الشهير في جزيرة الروضة بالقاهرة **(لوحة ٢٤٦)**، تليها مباشرة لوحة شاملة لأهرام الجيزة. وما أكثر ما كانت هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر الحمضي تُستنسخ بالألوان المائية فوق ألواح الزجاج لعرضها بواسطة الفانوس السحري - سلف البروجكتور المعصري - في شتى المدن الأوربية **(لوحات من ٢٤٧ إلى ٢٥٨)**.

وكان العديد من الرحّالة الذين زاروا الشرق الأدنى بكثرة قرب نهاية القرن الثامن عشر على مستوى عالٍ من الكفاية الفنية، فقد كان معظم أثرياء الإنجليز قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي من هواة الرسم، ومَنْ لم يكن يجيد التصوير منهم اصطحب معه في رحلته رسّاماً. وقد بدأت إنجلترا تفيد من الطرز المصرية القديمة حتى من قبل حملة نابليون، فقد أمضى الفنان الهاوي توماس هوب بضع سنين في تسعينات القرن الثامن عشر بين أطلال شرق البحر المتوسط يقتني التحف ويستوحي الآثار حتى ضمّن كتابه الذائع الصيت الذي نشره عام ١٨٠٧ عدداً من تصميماته للأثاث مستخدماً الصيغ المصرية القديمة[٦١].

(٦٠) Luigi Mayer: Views in Egypt. From the Original drawings in the possession of Sir Robert Ainslie. London 1804

(٦١) Thomas Hope: Household Furniture and Interior Decoration Executed by Thomas Hope. London 1807

لوحة (٢٤٦) لويجي ماير. مقياس النيل بجزيرة الروضة

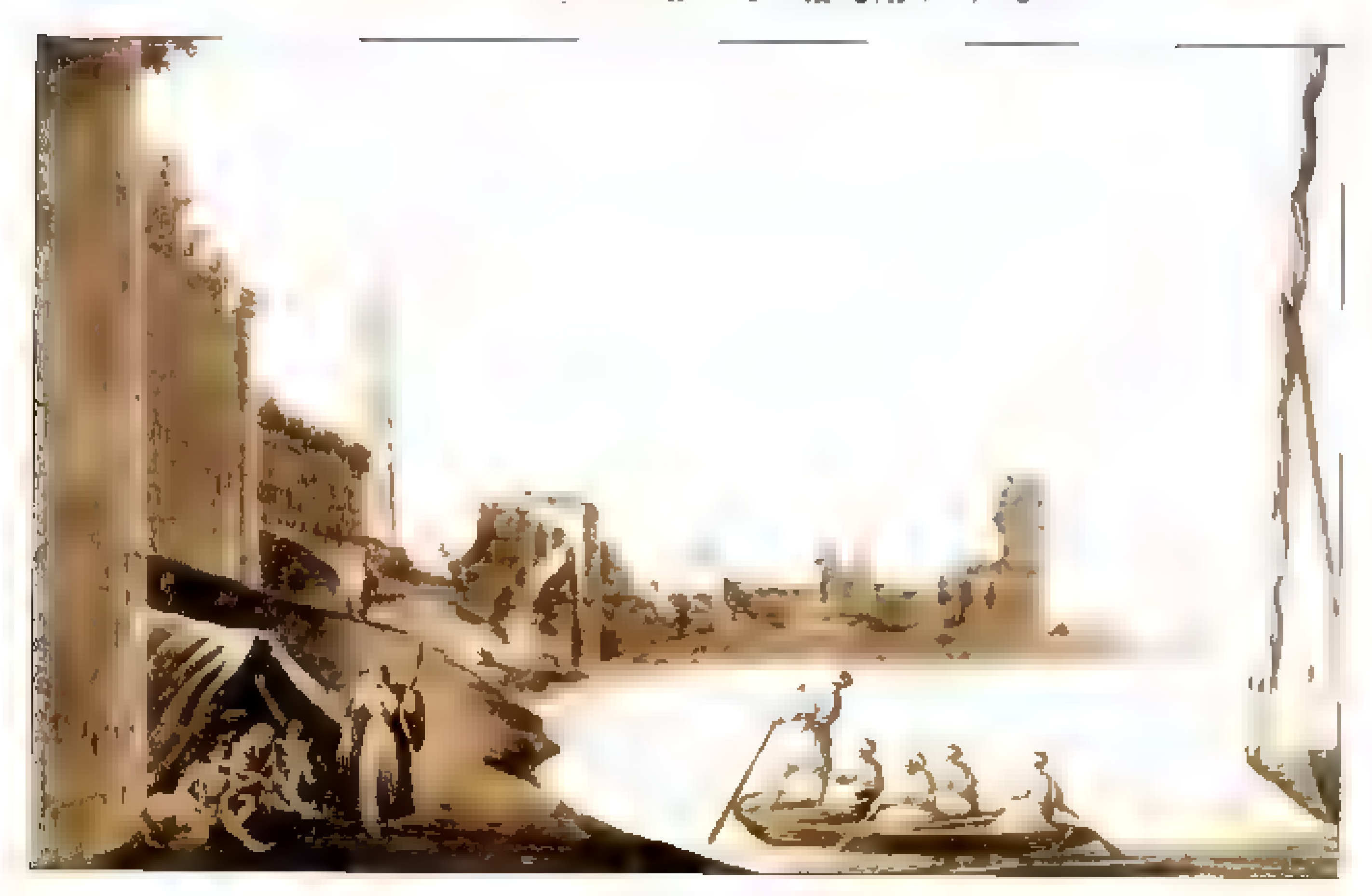
لوحة (٢٤٧) لويجي ماير. هرم خوفو وهرم خفرع.

لوحة (٢٤٨) لويجي ماير. رأس «أبو الهول».

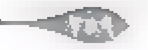
جميع لوحات لويجي ماير منقولة عن نسخة أصلية كان يقتنيها المرحوم د. مجدي وهبه أذن متفضلا باستنساخها

لوحة (٢٤٩) لويجي ماير سرداب صاعد يؤدي إلى غرفة الدفن المعروفة باسم غرفة دفن الملكة بالهرم الأكبر

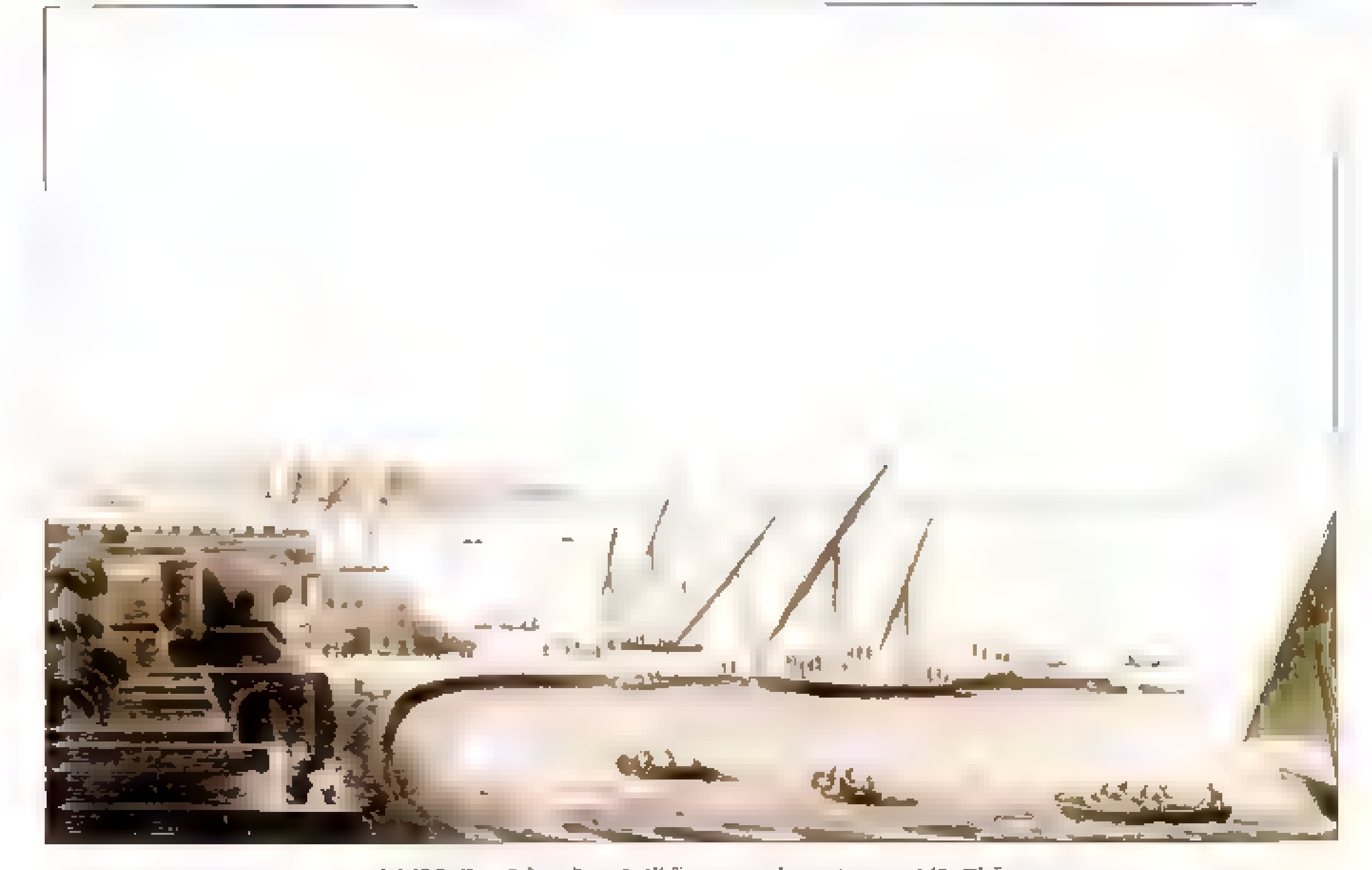
لوحة (٢٥٠) لويجي ماير عاديات مصرية مصطفة في مدخل أحد بيوت بولاق



لوحة (٢٥١) لويجي ماير مشهد سور الإسكندرية القديم، ويبدو من ورائه مسلة كليوباترة المعروفة باسم إبرة كليوباترة



لوحة (٢٥٢) لويجي ماير مدينة رشيد



لوحة (٢٥٣) لويجي ماير جانب من مدينة الإسكندرية حيث تبدو قلعة قايتباي.

لوحة (٢٥٤) لويجي ماير الميدان الرئيس بمدينة القاهرة حيث يبدو قصر مراد بك

لوحة (٢٥٥) لويجي ماير جنود المماليك في عرض عسكري بأحد الميادين

لوحة (٢٥٦) لويجي ماير: مملوك أثناء التدريب

لوحة (٢٥٧) لويجي ماير: أحد البكوات المصريين.

لوحة (٢٥٨) لويجي ماير الغوازي.

لوحة (٢٥٩) جوزيف بيتول: قافلة حطت رحالها في الصحراء لتتخذ قسطا من راحة، جاليري لمتحف بلندن (١٨٤٠-١٩٠٠)

ومن بين روّاد التصوير الاستشراقي الإنجليز كان وليم بارتليت أكثرهم نشاطا وأبهرهم إنتاجا. وأغلب الظن أنه قبل أن يقضي نحبه عام ١٨٥٤ وقد بلغ من العمر خمسة وأربعين عاما، وهو في طريق عودته إلى بلاده بعد رحلته الخامسة إلى الشرق الأوسط، كان قد أنجز أكثر من ألف رسم احتواها مايربو على إثني عشر كتابا[٦٢]. وكما كان بارتليت ماهرا في الرسم والتصوير كان كذلك مبدعا في الكتابة والتأليف. وجاءت تصاويره للمناظر الطبيعية والشخوص في آثارها الرومانسية وأطلال القصور مصحوبة بتعليقات تتفق وجنوحه إلى الخيال. وكانت فلسطين محط حماسته لشغفه بالشخصيات والمواقع التي وردت في الكتاب المقدس **(لوحات من ٦٣ إلى ٦٨)** ولم يفت بارتليت أي تفصيل ديني أو دنيوي أو مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة ومن تاريخ المنطقة إلا وسجّله، كما أنه شارك بونومي ودافيد روبرتس في فن الوصف الطوبوغرافي المعروف باسم «الديوراما»، والمتمثّل في تصاوير مكبّرة للمناظر الخلوية الطبيعية لوفق تخطيطات أوّلية. وكانت هذه اللوحات تُعرض في مختلف المدن الإنجليزية لينعم بمشاهدتها كل من يقعد عن زيارة متاحف لندن ومعارضها أو من يتعذّر عليه زيارة الشرق الأوسط.

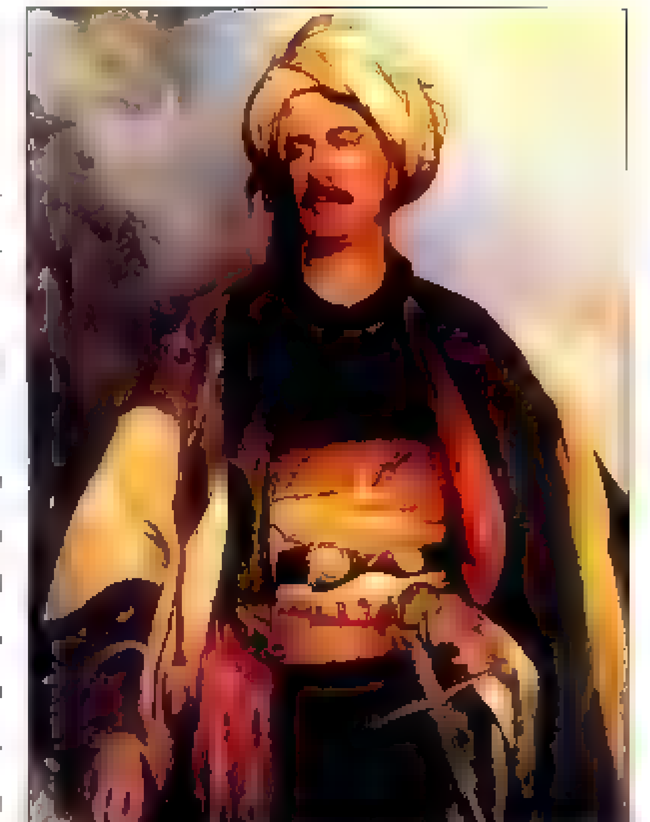
وثمة فنان إنجليزي آخر هو جوزيف بيتّول، نبغ في الرسم بالألوان المائية والصمغية [جواش] وإن لجأ إلى الزيت أحيانا. وكانت معظم موضوعاته مشاهد من مصر وسيناء والقدس، تناول فيها بصفة خاصة مسيرة القوافل في الصحراء، تتصدّرها على الدوام ناقة بديعة بصفة تبعث على ظلّ الصورة الخيالية المسيطرة على أذهان الأوربيين عن الشرق في فترة لا يكاد يخلو رصيد أي مصوّر استشراقي منها. وقد جاءت رسوم بيتّول على درجة كبيرة من التماسك، شديدة التطابق مع الطبيعة، تتجلى فيها بوضوح مقدرة هذا الفنان التشكيلية **(لوحة ٢٥٩)**.

وليس هناك شك في أن مشاهد العصور الماضية التي كان يجري تصويرها على قدم وساق كانت موضوعات جديرة بالتسجيل[٦٣]. غير أنه مع تذليل وسائل السفر وعقبات الرحلات عمدت الولايات العثمانية بجذب المحترفين من الفنانين أمثال وليم مولر[٦٤] وغيره ممن تجاوز اهتمامهم تصوير مناظر العصور الماضية إلى الوصف الطوبوغرافي في المنطقة. وأمثال جون فردريك

(٦٢) نظر: فصل الأول

(٦٣) Picturesque صفة هو جذاب جدير بالتصوير لأي موضوع به سمات خاصة تؤهله لكي يسجّل تصويرا، ذا يكون بديع التشكيل، مثير للحنين أو معبرة فنية (م.ع.م. ث)

(٦٤) William Muller ١٨١٢-١٨٤٥



لوحة (٢٦٠) روبرت سكوت لودر، دافيد روبرتس بالزي الشرقي

بوسن ودافيد ويلكي[٦٥] اللذين سجلا سحر الشرق الغامض في الصور الشخصية ومناظر الطرقات والأزياء المتنوعة. وكان مولر قد قصد الشرق الأوسط عام ١٨٣٧ وهو في الخامسة والعشرين من عمره ومات شابا بعد ذلك بثمان سنوات. من أجل هذا كانت الكثرة من تصاويره متصفة بروح الشباب والنظرة الشاعرية.

وكانت شهرة كل من دافيد روبرتس[٦٦] وجون فردريك ويس[٦٧] قد ذاعت بفضل تصاويرهما لإسبانيا التي زاراها عام ١٨٣٠ بعد طوافهما بأنحاء القارة الأوربية. وقد امتدت رحلة روبرتس (لوحة ٢٦٠) إلى طنجة في أول رؤية له للبلاد العربية قبل زيارته عام ١٨٣٨ لمصر والشرق الأدنى التي وضع عنها كتابه الضخم «الأراضي المقدسة ومصر والنوبة»[٦٨] (لوحة ٢٦١) ضمّنه مجلدات ثلاثة فصلا عن مجلده عن مدينة القاهرة، ولعل العمارة الإسلامية التي كانت شبه مجهولة في أوربا وقتذاك قد اكتسبت بعدا جديدا بفضل لوحات روبرتس عن مساجد القاهرة وأضرحتها وجبّاناتها (لوحة ٢٦٢) وبخاصة عن جامع السلطان حسن، ولعل من الغريب أيضا أن يهدي كتابه وهو الإنجليزي إلى ملك فرنسا لوي فيليب. وقد أضفى عليه هذا الكتاب شهرة واسعة جعلت منه ألمع الرسامين الذين زاروا المنطقة حتى إن الملكة فيكتوريا تشوّقت إلى رؤية هذه اللوحات التي جرى عرضها في لندن وسائر المدن البريطانية، وكان من أسبق المشتركين لاقتناء هذا الكتاب أسقفا كنتربري ويورك. وأغلب الظن أن عمله في مستهل حياته مصممّا للمناظر في مسرح أولمبيك ودروري لين ثم كوفنت جاردن حيث صمّم ورسم سبعة عشر منظرا لأوبرا «الاختطاف من السّراي» لموتسارت وغيرها كان سببا في شحذ حسه الدرامي وسيطرة الطابع المعماري على أسلوبه، الأمر الذي يتجلّى في شتى لوحاته المتنوّعة عن مساجد القاهرة والمعابد الفرعونية وآثار الصعيد والنوبة (لوحة ٢٦٣)، تلك التصاوير التي تتميّز بالدقة والتؤدة، والمترعة بالحيوية الآسرة الناقلة لسحر الشرق كما تتجلّى فيها موهبته رسّاما يجيد توزيع الكتل، ويدل على حس كبير من الحس بنسب التكوين في الصورة، كما كان بارعا في إخضاع جزئيات الشكل دون أن تفقد لوحته شيئا من ثرائها.

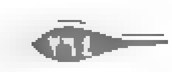
وقد خلّف لنا دافيد روبرتس إلى لوحاته الفنية الرائعة يوميات رحلته في مصر التي يسرد فيها انطباعاته ونشاطه الفني وإن لم يخل هذا وذاك من عبارات لاذعة هنا وهناك. فبعد أن زار الإسكندرية (لوحة ٢٦٤) وطاف بأنحاء مصر العليا حتى الشلال الثاني في مركب يعلوه العلم البريطاني وسجّل رحلته رسما وتصويرا عاد إلى القاهرة التي وجد أنها لا تدانيها مدينة أخرى بمناظر طرقها وطرز مبانيها وأسواقها العامرة. وإذا هو يهيم بمساجدها فسعى إلى عباس باشا يأذن له بالاختلاف إليها لتصويرها بعد أن حال بينه وبين ذلك حرم تلك المساجد إذ عدّوه زنديقا كافرا، فأذن له عباس باشا مشترطا عليه ألا تكون فرشاته من شعر الخنزير، وجعل في صحبته جنديا إنكشاريا يدفع عنه جماهير التي تزحمه وتعترض سبيله وهو يصوّر، ولذلك كان يزهو بأنه أول فنان أبيح له أن يرسم هذه المساجد من الداخل، معترفا بأن ما تكبّده من عناء يهون أمام

David Wilkie (٦٥) ١٧٨٥ ـ ١٨٤١

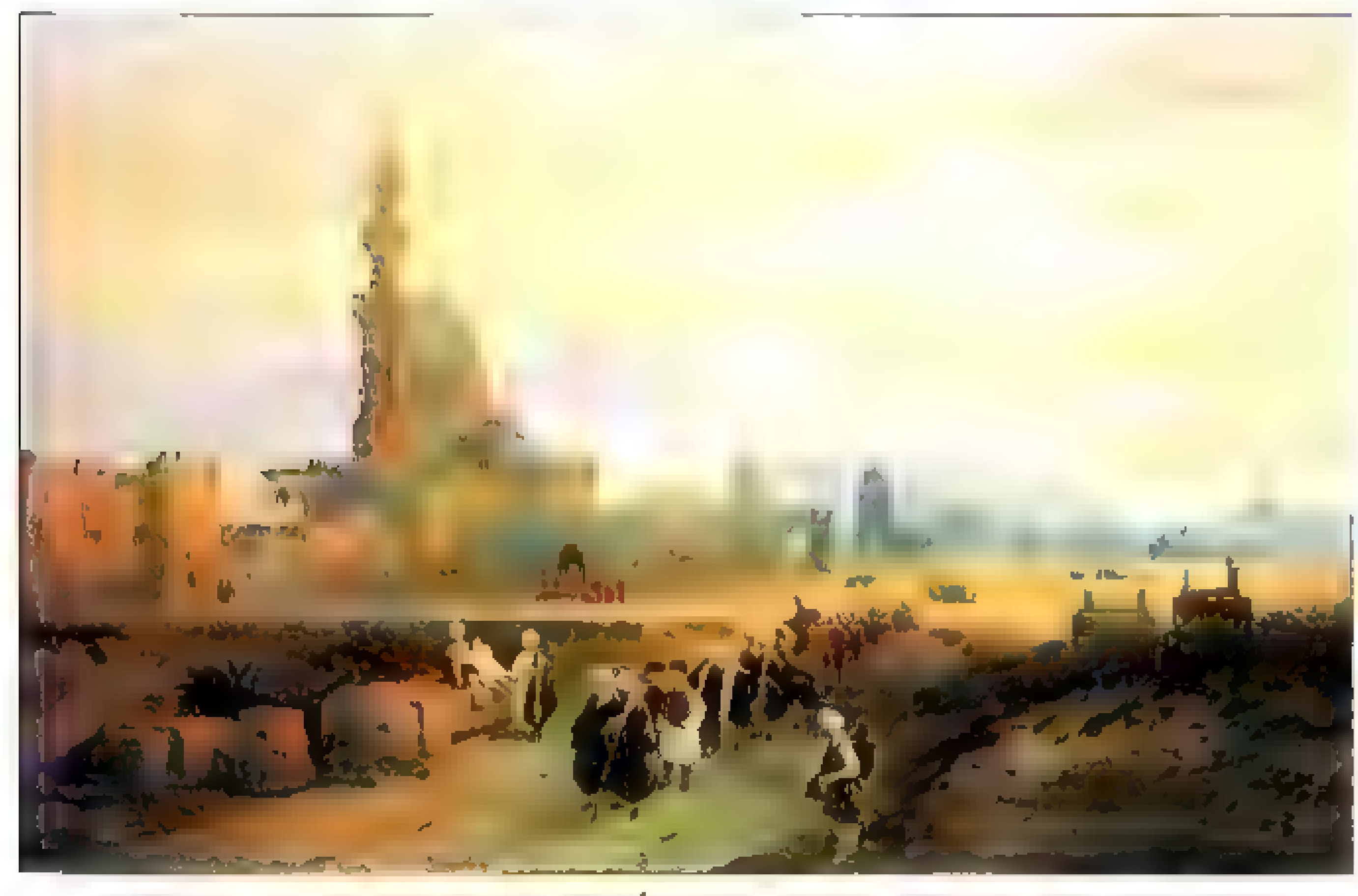
David Roberts (٦٦) ١٧٩٦ ـ ١٨٦٤

John Frederick (٦٧) Lewis ١٨٠٥ ـ ١٨٧٦

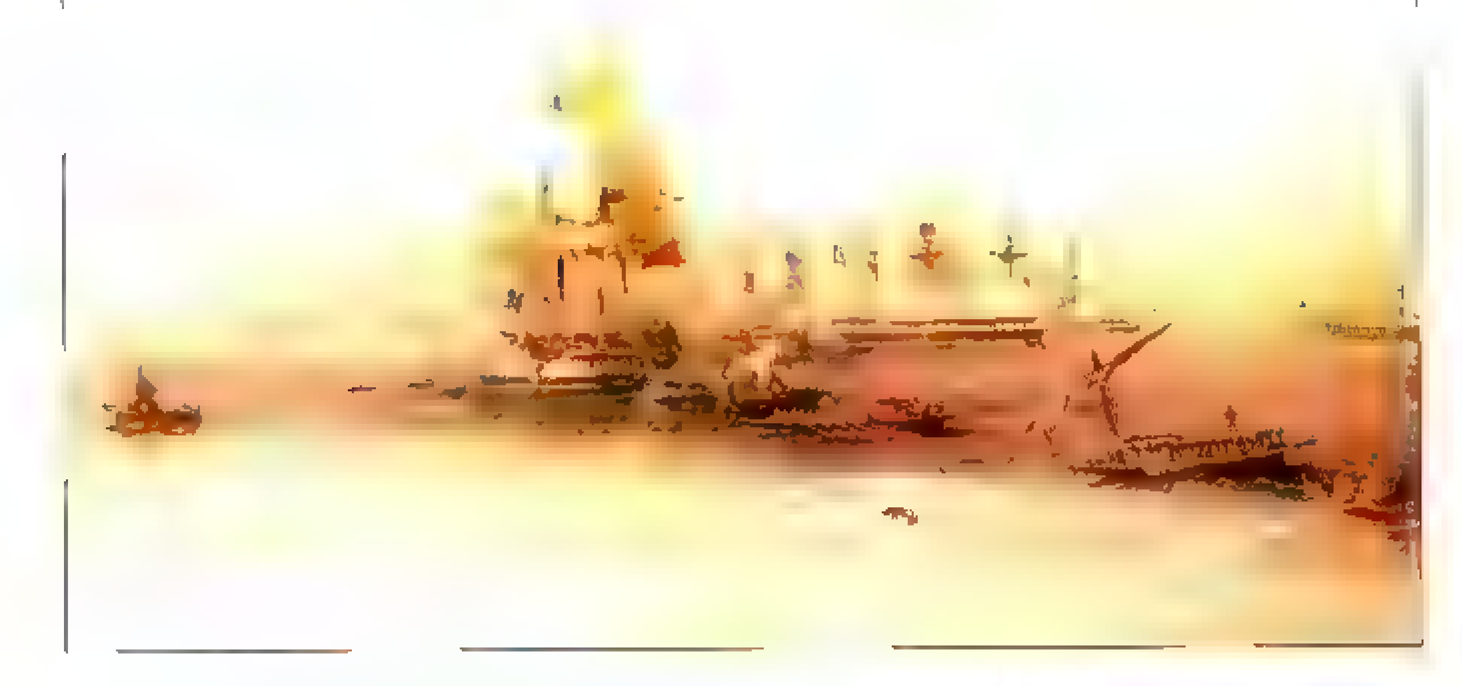
David Roberts: (٦٨) Egypt and Nubia. From drawings made on the spot. With historical description by William Brockedon. Lithographs by Louis Haghe. London 1846-49. F. G. Moon, Publisher in ordinary to her Majesty, 20 Threadneedle Street, London 1840



لوحة (٢٦١). دافيد روبرتس. مسجد «عمر» بالقدس



لوحة (٢٦٢) دافيد روبرتس. موكب جنائزي في طريقه إلى الجبانة شرقيّ القاهرة ١٨٤٥ لوحة زيتية ٥ر٦٥ × ٩١ سم. مجموعة خاصة.



لوحة (٢٦٤)، دافيد روبرتس: ميناء الإسكندرية

الجمال الساحر الذي تفرد بتصويره لهذه المساجد التي حيل بين الأوربيين وبين النفاذ إليها حتى وصفها المصور وليام مولر عام ١٨٣٨ بأنها «حرمٌ مقدس موصد»، غير أن نجده مع هذا يقرّ بأنه لم يكن يضيق بمسلك المواطنين نحوه خلال أدائه عمله، خاصة بعد أن أخذ بنصيحة القنصل البريطاني فتزيّا بزي التركي وحفّ شاربه

وكان ما أكدّه ضيق الشوارع وازدحامها واكتظاظ الأسواق التي كانت تعوقه أثناء قيامه بالتصوير، فكتب إلى ابنته قائلا: «إني إلى ما أجده من الأهالي من فضول أخشى أن تطأني النُوق بأثقالها فأتحوّل أنا الآخر إلى مومياء، فمشهد الإبل على مافيه من جمال قد يكلّفك حياتك. وكم وددت لو أنك معي ولو ساعة من زمان في سوق من هذه الأسواق، وبالها من أسواق تختلط فيها الشعوب الشرقية جمعاء: من أتراك ويونان بثيابهم العربية، ومن بدو أشتات في أزيائهم لم تظلّهم أسقف أو تضمّهم جدران وهم على هذا جميعا مسلّحون، ومن أخلاط متنافرة من المشرّدين المتسكّعين، ومن أرسال من النساء المحجّبات يمتطين الحمير أو البغال يحرسهن عبيد يمشون في إثرهن سود وبيض وذكور وإناث. يالها من أسواق تتنوّع عروض سلعها التي جمعت بين سلع الشرق والغرب. ثم ما أدراك بأصحاب الحوانيت في وقارهم وهم جامدون في أماكنهم لاينزعون مبسم الشبُوك من أفواههم ولاينبسون بكلمة ولا يردّون جواب سائل. ولا تظني أن التدخين في مصر قاصر على الرجال وحدهم بل إن النساء في مصر هن الأخريات يدخنّ في بيوتهن وإن كن لايستخدمن النرجيلة الشائعة بين الرجال بل يستخدمن نرجيلات أخرى أعلى ثمنا. ولأتركك الآن على تمنك الإطاعة في السوق لأملك عند عودتي، وعندها ستعرفين الكثير عن القاهرة من يومياتي التي سجلتها تباعا، وكذا سترين أجمل مجموعة من الرسوم التي صوّرت عن الشرق»

لوحة (٢٦٣)، دافيد روبرتس غلاف كتاب روبرتس عن الآثار الفرعونية

لوحة (٢٦٥) دافيد روبرتس: دافيد روبرتس برفقة القنصل البريطاني أثناء عرضه مشروع توماس واجهورن لتحسين الطريق البري إلى السويس على محمد علي باشا.

وكان مما يثيره ويحنقه أن ما أحدثه المخربون من مقتنصي الآثار والتحف بأقدم نماذج الفن الرفيع لم يقف عند حد تشويهها بتر يد أحد التماثيل التي حفظها الزمن سليمة أو اقتلاع أصبع من قدمها، بل إنه امتد إلى نقش الزوار أسمائهم على قدسية السطح الخارجي لهذه التماثيل بحفر أسمائهم الإنجليزية حتى على جبهة الآلهة. وكان دافيد روبرتس قد التقى بمحمد علي في قصره بالإسكندرية بصحبة القنصل البريطاني كامبل ووسط حشد من ضباطه. فاسترعى انتباهه ضآلة جسده وتثاقل مشيته التي تتناقض مع هيبته في رأيه وعمامته التركي وطربوشه الأحمر وكثافة لحيته البيضاء بياض الثلج. وكم تمنى طوال مقابلته التي دامت عشرين دقيقة لو أنه كان يحمل خلالها قلمه وورقه ليسجل عليها ملامح هذا الوجه المتفجر حيوية في بورتريه، وإن كان قد سجل هذا اللقاء من الذاكرة بعد ذلك في إحدى لوحاته المطبوعة بطريقة الحجر **(لوحة ٢٦٥)**. وقد ألح سعيد باشا بن محمد علي على مشاهدة لوحات روبرتس التي ما كاد ينتهي من عرضها عليه حتى طالبه بإنجاز صورة شخصية له. وقد اعترف روبرتس في يومياته بأنه أحس بالحرج إذ لم يسبق أن احترف تصوير البورتريهات إلا في القليل النادر، بالإضافة إلى أن الرجل كان بدينًا وقسمات وجهه مُبهمة وغير معبّرة مما أثر فيه رغبة في تصويره، وبخاصة حول عينيه الذي كان يحيّر أمهر المصوّرين، غير أنه لم يجد مهربًا من الاستجابة لمطلب الأمير.

ويذهب جيمس بالانتين[٦٩] مؤرخ حياة هذا الفنان إلى أن روبرتس كان يتمتع بقدرة بصرية نادرة، إذ كان يحتفظ بنظرة واحدة بمساحة فسيحة من المنظر الذي يرنو إليه ثم يعكف على رسمه دون حاجة إلى التطلع إليه من جديد، وبهذه الملكة الفريدة أمكن لروبرتس أن يصوّر ضعف ما قام به أي مصوّر آخر وبنصف الجهد المبذول. وكان روبرتس على وعي بعجالاته أحيانًا في خلع الأهمية على الموضوع الذي يصوره، كما كان كثير التخوف من أن يؤدي إسرافه في تصوير التفاصيل الدقيقة إلى التضحية بطاقة الرسم الخلاقة، وذهب إلى أن العجالة ميدنية من شأنها أن تكون سطحية، ومع ذلك فقد تكون هذه الصيغة هي التي تسبغ عليها الجدية. وقد كان يؤمن بأن مثل هذه العجالات أشد إرضاء للمشاهد على بساطتها منها بعد أن تكتمل صيغتها النهائية المزدحمة بالتفاصيل الدقيقة التي تتدفق معها الطاقة بصحبة الانفعال الوجداني والقوة الكامنة في الانطباع الوهلي الأول للمشهد. ومع أن جولة الشرق الأوسط كانت حلم حياته منذ الصبا إلا أنها كانت في الوقت نفسه مشروعًا تجاريًا مُرْبحًا بالنسبة له. وقليل هم الفنانون الأجانب من مستوى روبرتس الذين استطاعوا زيارة تلك الرقعة الفسيحة التي اجتازها هو في رحلة واحدة، كشف فيها بريشته عن مصر والنوبة والأرض المقدسة وبعلبك، ولم يمنعه غير المرض من زيارة دمشق وتدمر **(لوحات من ٢٦٦ إلى ٣٠٣)**.

وليس من المعروف إن كان روبرتس قد استعان في تصاويره بآلة الكاميرا المضيئة التي تضفي الدقة على اللوحات المصورة، غير أن مستوى صوره الرفيع يكشف عن دقة في التفاصيل تنطق ببراعة هذا الفنان، بقدر ما يكشف تأمل جملة من التعديلات الدقيقة التي أدخلها عن عمد على نسب بعض المعابد المصرية عن أنه لم يستخدم هذه الآلة. فثمة مواقع كان من المتعذر عليه استخدامها فيها، فتصويره للمساجد على سبيل المثال تضم مشاهد مصوّرة من زوايا يعسر على هذه الآلة التقاطها. ولعل أعظم مواهب روبرتس تتجلى في مقدرته الفذة على نقل ارتفاعات المباني ونسبها حتى في المداخل الضيقة المكتظة والتي بلغ بها مستوى لا يضارعه فيه غير آلات التصوير ذات العدسات الفسيحة الزوايا. كذلك انفرد هذا الفنان بقدرته الفائقة على استلهام صور جذابة من أبسط المناظر التي قد لا تتصف في ذاتها بأي شيء مميز فإذا هي على يديه ذات دلالة جمالية آسرة، كما سجّل الموضوعات المعمارية بتفصيلها العامة دون إقحام للتفاصيل الزائدة عن الحاجة. وكانت تصاويره المصرية بصمة حاصة رومنسية تطبع بمقارنة بموضوعية الصور الفوتوغرافية المبكرة وواقعيتها، فلوحات أطلال معبدي الأقصر ودندرة على سبيل المثال تنطوي على لمحات من الأسى والشجن على ضياع الإنسان وبدثار أعظم ما خلفته العبقرية البشرية من آثار، وهو ما نلمسه في أغلب صوره المصرية. ويستخدم روبرتس الضوء والظل استخدامًا دراميًا في تصوير العمائر المصرية، وخير نموذج لذلك هو لوحة البهو الخارجي لمعبد إدفو التي تضم هيكله الداخلي وصحنه الأمامي وبوابته الضخمة والتي تناسقت على نحو يشي بتأثره السابق بالأسلوب المسرحي. وعلى حين يبعث استخدامه للتلاعب بين الضوء والظل في لوحة معبد دندرة من الخارج الحيوية في المشهد، أتاح له توزيع الضوء في تناسق متوازن في الداخل تسجيلًا شاملًا لتفاصيل نقوش هذا المعبد التي حفظها الزمن سليمة.

وهكذا كان روبرتس ينسق بين الصنعة والفنية وراء التأثيرات التي تنم عنها أو شاعرية تتمثل في لوحته «ذكري الصحراء عند اقتراب ريح السموم» حيث يكشف موضع قرص الشمس عن أن

(٦٩) James Balantine. The Life of David Robrts. Edinburgh 1866

لوحة (٢٠٠) دافيد روبرتس
أبو الهول والهرم تحاطهما الشمس في مغيب،
أو كما دعاها الفنان «ذكريات الصحراء مع
اقتراب ريح السموم الخماسين»

وقد أعاد روبرتس تسجيل هذا المشهد في لوحة
زيتية أهداها إلى صديقه الروائي الشهير
تشارلس ديكنز رمز للتقدير والإعجاب في
يناير ١٨٥٠، فرد عليه ديكنز بأنه سيعلقها
بكل اعتزاز إلى جوار [illegible] داره

لوحة (٢٦٧) دافد روبرس
واجهة معبد «أبو سمبل»

لوحة (٢٦٨)
دافيد روبرتس : صالة الأعمدة بمعبد «أبو سمبل».

أبي الهول يربو ناحية الاتجاه الخطيء . وحين نالت هذه اللوحة إعجاب الروائي الشهير تشارلس ديكنز وعقد العزم على تقديم لفتة لمصور وليام هولمان هنْت إلى هذه الجهة، مبيّنا له أن أبي الهول قد أقيم ليواجه الشمس وأن في وضعته هذه خروجا لا مبرر له عن أصول العقيدة المصرية ، ومع ذلك ظل ديكنز مفتونا بها باعتبارها «ومضة شاعرية» أخّاذة فأهداها له الفنان روبرتس رمزا لإعجابه هو الآخر به . وعلى الرغم من مثل هذه الانحرافات العرَضية إلا أن روبرتس كان شديد الحرص على تكامل الوحدة المعمارية حتى وإن ضحّى بالتفاصيل الشاعرية التي كان غيره يلتفت إليها مثل المغالاة في تصوير تقوّض المباني أو مايعلوها من أعشاب ونباتات متسلّقة . ثم إنه ترك وراءه على غرار سائر المصورين الطوبوغرافيين رصيداً من الرسوم بالغ الضخامة، إذ صوّر مئات العجالات التي ضمّت على الرغم من السرعة التي رسمها بها ما يكفي من التفاصيل لتمدّ الصور المطبوعة بطريقة الحفر وإبداع الصور لزيتية فيما بعد داخل المراسم. ومن هنا لجأ إلى أساليب خاصة في تكويناته الفنية وألوانها مما أثار ضده الناقد الفني جون راسكين أستاذ الفن بجامعة أكسفورد، الذي ذهب في تهجّمه عليه إلى حد التصريح بأنه لم يتبيّن في لوحات روبرتس أثرا يوحي بأنه درسه جيدا أو أية محاولة تبدو فيها ألوان الأرض والسماء وظلالها مطابقة للواقع، فضلا عن أنه لم يعثر بينها على تلك العجالات الوهلية التي تسجّل انطباعا تلقائيا حالاً!

لوحة (٢٦٩) دافيد روبرتس: قدس الأقداس بمعبد أبو سمبل، ويضم أربعة تماثيل لآمون رع والإله بتاح ورع حور آختي ورمسيس الثاني.

[illegible] روبرتس أن تجيء [illegible] كي يسجل منه حين التقى به على مسمع من جميع الحاضرين [illegible] التكيه، فوصفه [illegible] أحمق في مدرسة الرسم تتطاول على مبدعيه

وفي الحق إن اهتمامات روبرتس كانت منصبّة على تقديم تسجيلات مصورّة للأماكن النائية الغريبة على الجمهور الإنجليزي ، مكتفيا بالإيحاء بتأثيرات الشروق والغروب وألوان ما يقع عليه بصره دون الالتزام بتسجيلها كما هي وقد جاء على لسانه في تبرير موقفه : «لست أجادل في روعة مشهد البدو خلال الليل وهم يلتفّون حول كومة الحطب الموقدة، وإذا كان مثل هذا المشهد يستثير غيري من الفنانين فلست على استعداد لكي أقطع مسافة ثلاثين ميلا في اليوم على ظهر جمل كي أجد نفسي في النهاية وقد أنهكتني الرحلة عاجزا عن تصويره»

وعلى حين كان روبرتس محل إعجاب زملائه الفنانين وتقديرهم مثل دافيد ويلكي وغيره إلا أن بعضهم مثل وليام هنْت كان ينظر إليه باعتباره فنانا تقليديا غير مجدّد. ومع ذلك فالذي لا شك فيه أن تصاوير روبرتس وخاصة لوحاته المطبوعة بطريقة الحفر هي صور بديعة شديدة الجاذبية حتى إذا غضضنا النظر عن قيمتها الطوبوغرافية الرفيعة . وكان وليام ثاكري من بين المكتب المولعين بتصاوير روبرتس ، فأشاد به قائلا : «لقد طاف السيد روبرتس بثلاثة أرباع العالم وعاد محمّلاً بمرعة بلوحات تحمل ملامح تلك المدن وسكّانها . تُرى هل ثمة رسالة أشد إمتاعا من رسالة هذا الفنان المتنوعة الانطباعات المثيرة بلا حدود ؟ إنها بلا ريب تعطي فرصا متواصلة للتأمل والتفكير . وإذا ما تطلّع المرء إلى الإنجازات الخارقة التي حقّقها هذا المصور الكثير الحضور الذي تقوم يده بدور الخادم الأمين لفكره ووجدانه وكأنها الجني في أساطير الشرق متهيئة على الدوام لإبداع تصاوير هذه في سرعة خاطفة. أقول إن أي إنسان يهيم بالمعمورة لابد وأن تتسلل إلى وجدانه مشاعر من الحسد تجاه هذا الفنان الموهوب الذي حظي بمقدرة أن يبلغ ذلك المعمورة عن طريق التصوير . فطالع كتاب «الطبعة» في مصدرها المنشور حتى لك أنها تصوّر المحظوظ أن تصوّر البحر والشطآن من فوق سطح مركبك وأن تُغني مرسمك تحت أسوار القلاع و[illegible] وجدران المساجد، ثم تنهض وقد احتوت يداك منظورا تتمته جديدة حلاوة بخطوطها للحوظة المتنوعة وألوانها المتعددة التي أخرجتها في ساعة أو ساعتين صورة سحرية من حيث المطبع، أعني قلمك الأسير».

لوحة (٢٧٠) دافيد روبرتس، منظر عام لجزيرة فيله

لوحة (٢٧٩)، دافيد روبرتس
معبد ايزيس بجزيرة فيلة
من الداخل

لوحة (٢٧٢) دافد روبرتس
معبد بريس المكشوف
بجزيرة فيله

لوحة (٢٧٤). دافيد روبرتس. معبد الأقصر كما يُرى من النيل

ص ٢٨٤ ... لوحة (٢٧٥)
دافيد روبرتس
واجهة معبد آمون بالأقصر

ص٢٨٦ ... لوحة (٢٧٦)
دافيد روبرتس
مشهد في صالة الأساطين (الأعمدة الأسطوانية) بمعبد الكرنك

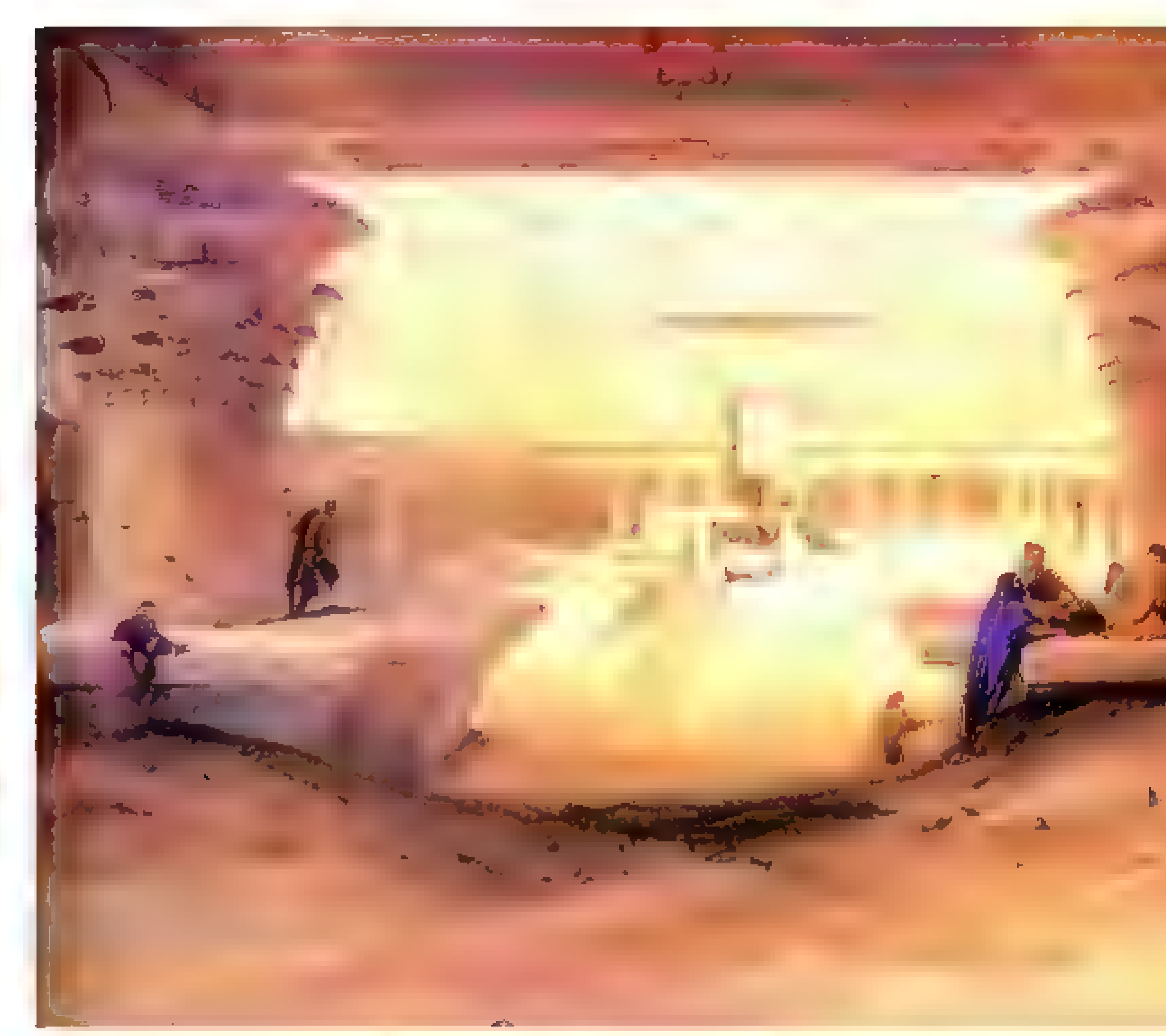
ص٢٨٧ ... لوحة (٢٧٧)
دافيد روبرتس
صالة الأعمدة الكبرى ١٣٤ عمود بمعبد الكرنك (سيتي الأول ورمسيس الثاني)

لوحة (٢٧٣). دافيد روبرتس. صالة الأعمدة بمعبد إيزيس بجزيرة فيله.

لوحة (٢٧٨). دافيد روبرتس. تمثالا ممنون عند شروق الشمس أثناء موسم الفيضان.

لوحة (٢٧٩) دافيد روبرتس
تمثال رمسيس الثاني الضخم
بمعبد الرمسيوم (١٨٣٨)

لوحة (٢٨٠)
دافيد روبرتس: واجهة معبد لإلهة حتحور بدندره



لوحة (٢٨١) دافيد روبرتس. نظرة في صرح معبد إدفو كما يرى من ناحية المدخل الأمامي
«معبد إدفو هو أجمل معابد مصر، هو صورة رائعة من أي زاوية تتطلع إليه». دافيد روبرتس.

لوحة (٢٨٢) دافيد روبرتس. نساء نوبيات من قرطاسة على ضفة النيل

لوحة (٢٨٣) دافيد روبرتس. جزيرة الروضة تطل على النيل ، وتبدو المعدية التي تنقل الأهالي إلى الجيزة .

لوحة (٢٨٤) دافيد روبرتس. غلاف كتاب روبرتس عن الآثار الإسلامية بمصر.

لوحة (٢٨٥). دافيد روبرتس. أهرام الجيزة كما تُرى من الضفة الشرقية لنهر النيل.

لوحة (٢٨٦). دافيد روبرتس.
المدخل المهيب لجامع السلطان حسن

لوحة (٢٨٧) دافيد روبرتس،
جامع السلطان حسن

لوحة (٣٨٨) ، دافيد روبرتس؛
ميضأة جامع السلطان حسن

لوحة (٢٨٩) دافيد روبرتس. مدخل قلعة صلاح الدين بميدان الرميلة

لوحة (٢٩١). دافيد روبرتس. جامع السلطان المؤيد من الداخل

لوحة (٢٩٠). دافيد روبرتس: مسجد السلطان قايتباي.

لوحة (٢٩٢) دافيد روبرتس. جامع السلطان قلاوون

لوحة (٢٩٣) دافيد روبرتس. سوق تجار الحرير بالغورية ومسجد السلطان الغوري

لوحة (٢٩٤). دافيد روبرتس. مسجد السلطان الغوري من الداخل أمام المحراب.

لوحة (٢٩٦) دافيد روبرتس: باب زويلة من الداخل

لوحة (٢٩٥) دافيد روبرتس: مدخل باب زويلة من الخارج

لوحة (٢٩٧) دافيد روبرتس: سوق النحاسين.

لوحة (٢٩٨) : دافيد روبرتس، مقياس النيل بالروضة. وكان مقياساً قديماً من قبل الإسلام، فلما اختل جدده سليمان بن عبد الملك الأموي، العمود الموجود الآن بمقياس بدليل الكتابة التي عليه. وقد اعتنوا بالمقياس ورقمه علمه لتحصيل الخراج، لأنه إذا لم يرتفع النيل أو علا كثيراً فأغرق الأرض لم يمكن من العدل تحصيل الخراج كالمعتاد. وقد شيد هذا المقياس في الروضة بحيث يدخل ماؤه إلى حجرة لا تؤثر فيها الرياح فتقطع الأمواج، ويمكن قياس النيل قياساً صحيحاً. المقريزي

لوحة (٢٩٩) : دافيد روبرتس، العرضحالجي، الكاتب العمومي

لوحة (٣٠٠) دافيد روبرتس، مقهى بالقاهرة.

لوحة (٣٠١) دافيد روبرتس: سوق العبيد.

لوحة (٣٠٢)، دافيد روبرتس : الغوازي

« لايكاد يخلو حفل من العوالم أو الغوازي حيث تنشد بهن منصة يطربن من فوقها المستمعين، ثم يهبطن إلى البهو حيث يرقصن في رشاقة ساحرة ودون احياناً في حالات مثيرة من الخلاعة والتهتك، وكن يدعون دائماً في كل حريم حيث يروين القصص الغرامية لأسرة الأفندي» سافاري

لوحة (٣٠٣)، دافيد روبرتس. واجهة لاحد منازل القاهرة.

لوحة (٣٠٤)
داڤد هول ماكيوان
جون فردريك لويس بالزي
المصري

وقصد جون فردريك لويس القاهرة عام ١٨٤١ بعد روبرتس ببضع سنين (**لوحة ٣٠٤**) ، غير أن اهتمامه بالشرق كان يختلف عنه ، إذ ترّيا بثياب أثرياء الأتراك المتمصرين [المصرنة] وعاش كما يصفه ثاكري : « متراخيا مُسْلماً زمامه للأحلام والأوهام بين الأدخنة المتصاعدة من الطّباق المخدّر في بيت تركي لطيف أثاثا ومحتويات» (**لوحة ٣٠٥**) ، ولم يعد إلى لندن إلا عام ١٨٥١ بعد أن أعدّ رصيداً ضخما من التخطيطات الأولية استخدمها في رسم لوحاته التي أتاحت له حياة رحبة حتى آخر أيامه . وكانت لهذه التخطيطات الأولية جاذبية أشدّ من جاذبية اللوحات الزيتية ولوحات الألوان المائية التي رسمها فيما بعد نقلا عنها، إذ يتجلّى فيها بوضوح بيّن الضوء الساطع والألوان الرقّاقة لمشاهد الطرق والأسواق والحريم بالقاهرة، حتى نالت إعجاب الناقد الفني الكبير جون راسكين فاعتبره مصوّر الواقع الحقيقي البعيد عن الشكلية والمثالية وإن كان في نظره أكثر تصويراً لعادات الناس منه لأحاسيسهم . وكان لويس كذلك بارعا في تصوير الحيوان ، وأحد المصوّرين القلائل الذين أجادوا تصوير الإبل تصويرا واقعيا دقيقا .

وقد ذاعت شهرة « لويس الإسباني » كما كان يُدعى حين نشر مجموعتين من الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر بعنوان « تخطيطات أولية ورسوم لقصر الحمراء » عام ١٨٣٥ . وفي عام ١٨٤٣ قصد جبل سيناء ثم اتخذ طريقه عبر النيل صاعدا حتى بلاد النوبة . وقد اتّسمت رسومه ذات المشرب الشرقي بأسلوب فريد، فهو يخطّ خطوطا يخال الناظر معها أنها ممتدة إلى ما لانهاية، كما كان يمزج بين الأضواء والظلال بعناية فائقة تُضفي على الرسم عمقا ساحرا ، مضيفاً إلى ذلك بهجة الألوان الغزيرة والدقة المتناهية في رسم المشربيات والبلاطات الخزفية المزجّجة وتطريز المقاطين والحليات البارزة فوق الأسلحة، فإذا هو يتبوأ المرتبة الأولى بين مصوّري عصره

وفي عام ١٨٥٠ ظهرت لوحاته عن « الحريم » التي هزّت الأوساط الفنية هزّة داوية . إلا أن سمات نسائه وجواريه التي رسمها على الرغم من سحرهن وفتنتهن لم تكن شرقية وإنما كنّ أقرب في ملامحهن إلى حسناوات لندن وقد ضمّهن حفل تنكّري يرفلن فيه بأزياء الشرق وزخرفه (**لوحات من ٣٠٦ إلى ٣١٠**)

وفي عام ١٨٥٢ عُرضت لوحته الثانية عن مصر « كاتب عمومي بالقاهرة » (**لوحة٣١١**)، وهي لوحة واضحة المعالم دقيقة التفاصيل نالت منه عناية فائقة . وتوالت لوحاته الواحدة في إثر الأخرى عن حياة البدو في الصحراء ومعالم القاهرة وأسواقها (**لوحات من ٣١٢ إلى ٣١٦**) وكذا البورتريهات (**لوحة ٣١٧، ٣١٨**) فحظيت جميعا بشهرة مدويّة، وكانت تجديدا فنيا استخدم فيه التلاعب بالضياء والظلال إلى حد بعيد أذاع صيته حتى لم يتصور الناقد راسكين أن فنانا آخر استطاع أن يجاري الفنان البندقي باولو ڤيرونيزي بعد رحيله مثل ما جاراه الفنان

Fredrick Goodal. (٦٣)

لويس . وفي عام ١٨٥١ انتقل إلى التصوير بالزيت بعد أن اكتشف أنه يدرّ دخلا أكبر مما تدرّه لوحات الألوان المائية ، فعرض لوحته الشهيرة «مدخل مقهى بالقاهرة» .

وعلى الرغم من أن فردريك جودول[٦٣] كان من رسّامي المناظر الطبيعية الأوربية إلا أن شهرته قد واتته من خلال تصاويره للشرق ، فقد جاء إلى مصر عام ١٨٥٨ يحمل خطابات توصية من داڤيد روبرتس ومكث بها حتى صيف عام ١٨٥٩ . ومع أنه قد ذكر في سيرته الذاتية أن هدفه من زيارة مصر كان لتصوير الأماكن المقدسة إلا أن المائة وثلاثين لوحة زيتية التي خلّفها كانت كلها تتناول الحياة اليومية المعاصرة في القاهرة والريف المصرى . وقد عاد من جديد إلى مصر عام ١٨٧٠ وعاش في مخيم بدو بالصحراء قرب سقارة (**لوحة ٣١٩**) .

Fredrick Farquarson (٦٤)
١٨٤٦ – ١٩٣٥
Thomas Seddon (٦٥)
١٨٢١ – ١٨٥٦
John Faed (٦٦)

وغير هؤلاء كثير من المصورين الإنجليز مثل جوزيف فاركارسون[٦٤] (١٨٨٥) وتوماس سيدون[٦٥] (١٨٥٣) (**لوحة ٣٢٠**) وجون فيد[٦٦] (**لوحة ٣٢١**)، وجورج واشنطن (**لوحة ٣٢٢**)، ووليام لوجزديل (١٨٥٩ ـ ١٩٤٤) (**لوحه ٣٢٣**) ووُلتر تشارلس هورسلي (١٨٥٥) (**لوحة ٣٢٤، ٣٢٥**)، الذين وفدوا إلى مصر للغرض نفسه وخلّفوا لنا رصيداً من اللوحات المصوّرة تبعث القاهرة القديمة حيّة في خيالنا .

William Holman (٦٧)
١٨٢٧ – ١٩١٠ Hunt

كذلك ألهمت الفلاحات بعض الفنانين ممّن شغفوا بتصوير مشاهد السوق وشوارع القاهرة ، فأضفى وليام هولمان هنّت[٦٧] (١٨٢٧ ـ ١٩١٠) على الفلاحة المصرية المتّشحة بالسواد في لوحتيه البديعتين «أوبة الفلاحة مع الغسق في ريف مصر» لمسة من ذلك الوقار المشوب بالحسيّة الذي يطالعنا دائما في صور كبار الفنانين عن بطلات العهد القديم . وقد تراءى لتيوفيل جوتييه وهو يصف هذه الفلاحة وكأنها إيزيس العريقة ، وقد أحدت خمارها إلى صبايا النيل العصريات وتطلّعت من تحت وشاحها الشفيف بتجمتيّن تتألقان بإشراقة نقية صافية (**لوحة ٣٢٦، ٣٢٧**)

وهكذا كانت القاهرة تموج بهؤلاء المصورين الذين يتبارون في تسجيل مشاهدها حتى كتب ثاكري يقول : « أنّى لي أن أصف جمال طرق القاهرة التي تفوق روعتها الخيال ! هذا التنوّع الخصيب في طرز البيوت والبواكي والأسطح وصخب الزحام وألوان الأزياء الصارخة وامتداد الأسواق التي يشيع فيها رونق لاضابط له ولاقيود . ألا إن القاهرة هي فردوس المصوّر، تنتظره فيها ثروة ضخمة يجنيها لو أنه صوّر كل شيء تقع عليه عيناه ، إذ تنبسط أمام ناظريه موضوعات يمكن أن تشغل جدران أكاديمية الفنون بأسرها ، فقلما صادفت عيني مثل هذا التنوّع في الفن المعماري وفي أسلوب الحياة وفي الجمال الجدير بالتصوير وفي تألق الألوان وفي تمازج الظلال والضياء ، ففي كل ركن من الشارع صورة ، وفي كل واجهة حانوت بالسوق تُجابهك صورة» .

على أنه كان ثمة وفرة من الفنانين الذين لم يروا الشرق على الإطلاق، وإذا هم يطلقون لخيالهم العنان عند تصويره في لوحاتهم، معتمدين تارة على رسوم الرحّالة السابقين، وتارة أخرى على ما يصادفون من أزياء تقليدية وأدوات المعيشة الشرقية، أو نقوش جدارية فرعونية مرسومة، وأحيانا على ما يقع لهم من صور فوتوغرافية بعد اختراع آلة التصوير عام ١٨٣٩، فإذا هم ينطلقون في تلفيق رؤاهم الخاصة عن الحياة اليومية، مختلقين مشاهدا إكزوتية أوحت بها المصادفات التي تقع لهم . ومن بين هؤلاء الفنانين كان إدوين لونج (**لوحة ٣٢٨**)

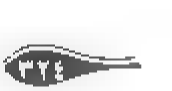
* * *

لوحة (٣٠٥)
جون فردريك لويس: وجبة غداء في صحن الدار التي كان يقطنها الفنان بحي الأزبكية في القاهرة يتقمص أسلوب حياة الأتراك في مصر. أوين إدجار جاليري، لندن

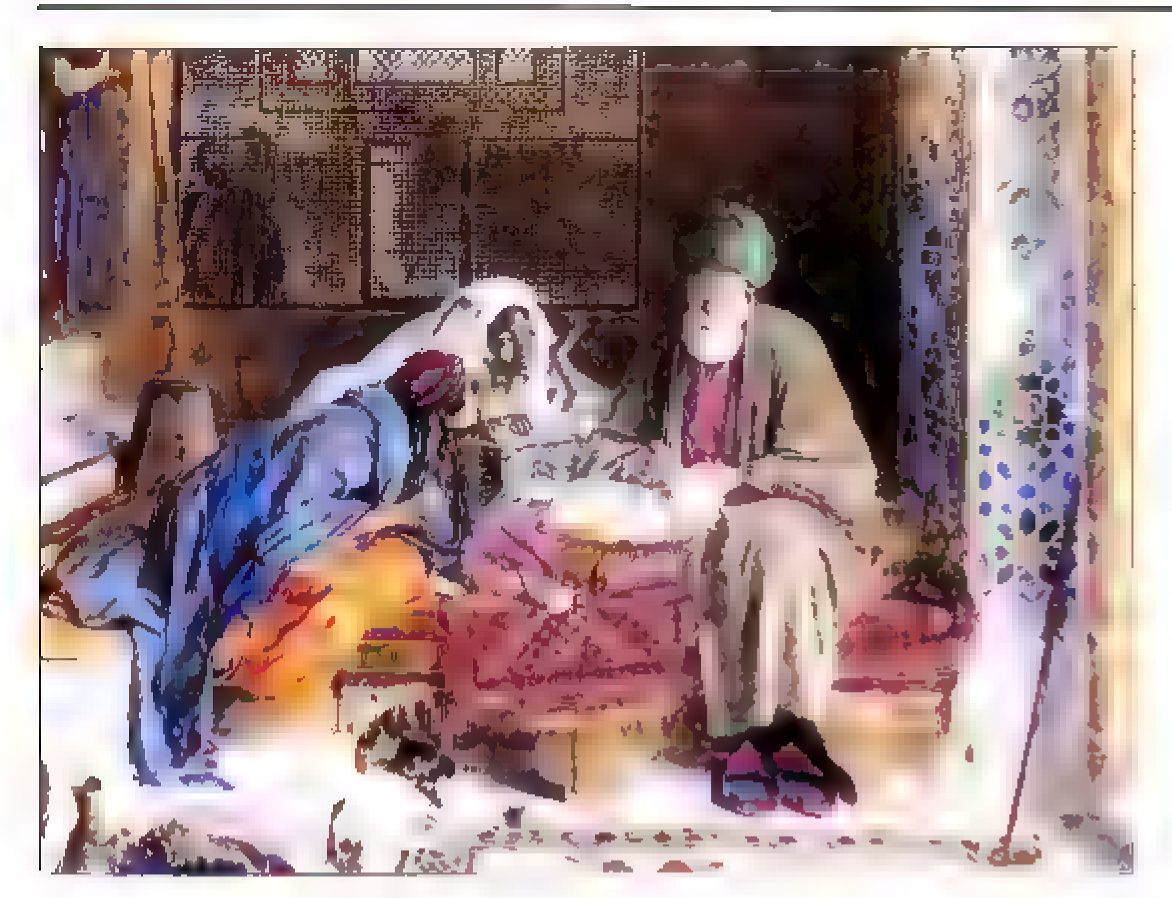
لوحة (٣٠٦) . جون فردريك لويس : لغة الزهور ، او كشف النقاب عن رسالة غرامية (١٨٠٩) القاهرة لوحة زيتية ٧٤,٣×٨٧,٣ سم .مجموعة خاصة بهيوستون . أحد مشاهد القرن التاسع عشر الاستشراقية الشهيرة . حاول فيها الفنان استغلال مهارته في توزيع الضوء داخل قاعة مغلقة . وعلى العكس من صور الحريم المألوفة ضمن لوحته أحداث قصة لمسايرة الذوق الفكتوري السائد في عصره وتفصح اللوحة عن قصة غرام محظور لإحدى الجواري لوقوع رسالة غرامية [هي في واقع الامر باقة زهور] في يد إحدى زميلاتها التي تقدمها للباشا في انتظار حكمه على الجارية . فزهرة البنفسج تذكّر المعشوقة بالعاشق المُهْدي، وزهرة شقائق النعمان تعبّر عن شكوى المُهْدي من التنائي والهجران، والوشلة تعبّر عن جمال الحبيبة الطاهر وموردة ترمز للحب الصافي

لوحة (٣٠٧) جون فردريك لويس . ربُّ الدار بين محظياته (١٨٥٠)
ألوان مائية ٤٦,٢×٦٦,٢ سم.متحف فكتوريا وألبرت

ومجلس للغانيات مصطخب — قد ضمّ منهن أشكالاً وألوانا
من بين قائمة هيفاء قد وقفت — واختها نمت جدعاً وسيقانا
وهذه قد امالت راسها حَنَباً — تُسرّ في الأذن اسراراً واشجانا

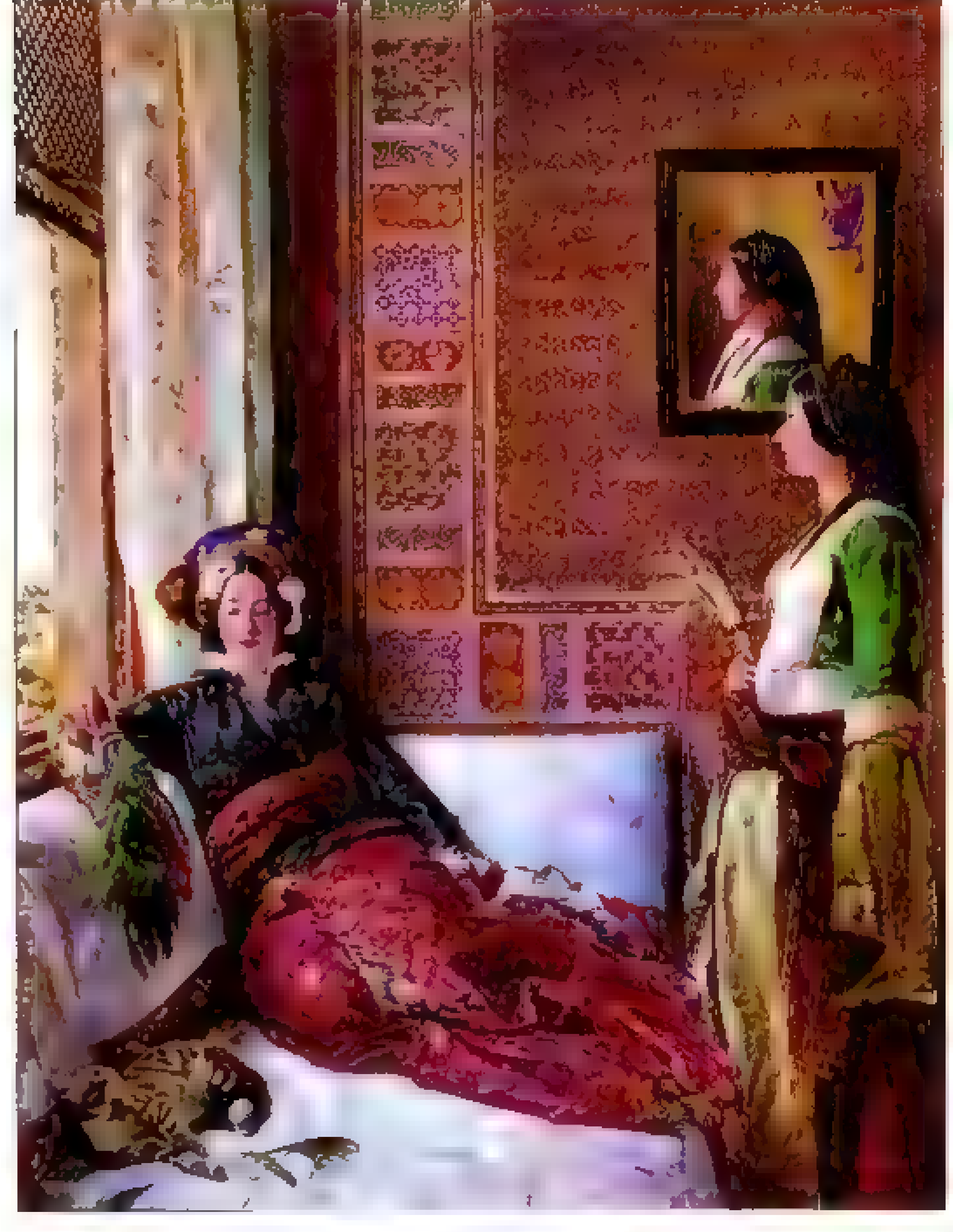


لوحة (٣٠٨)، جون فريدريك لويس غفوة القيلولة في ظل المشربية ١٨٧٦، تيت جاليري بلندن



لوحة (٣١١)
جون فريدريك لويس
كاتب العمومي
العرضحالجي
القاهرة ١٨٥٢ ألوان
مائية ٣ر٤٢×٩ر٦٠ سم
مجموعة خاصة

لوحة (٣١٢) جون فريدريك لويس
شارع بالقاهرة ألوان مائية
ورصاص ٧٥ر٢٩ × ٥ر٤٠ سم
جمعية الفنون الجميلة



لوحة (٣٠٩)، جون فردريك لويس، من حياة الحرم ١٨٥٧ . ألوان مائية ٢ر٦١ ×٨ر٤٩ سم
معرض ليدج لفنون الجميلة نيوكاسل.

لوحة (٣١٠)، جون فردريك لويس، ثرثرة الحواري القاهرة ١٨٧٣ . لوحة زيتية ٣٠ × ٢٠ سم ،
متحف فيكتوريا والبرت بلندن.

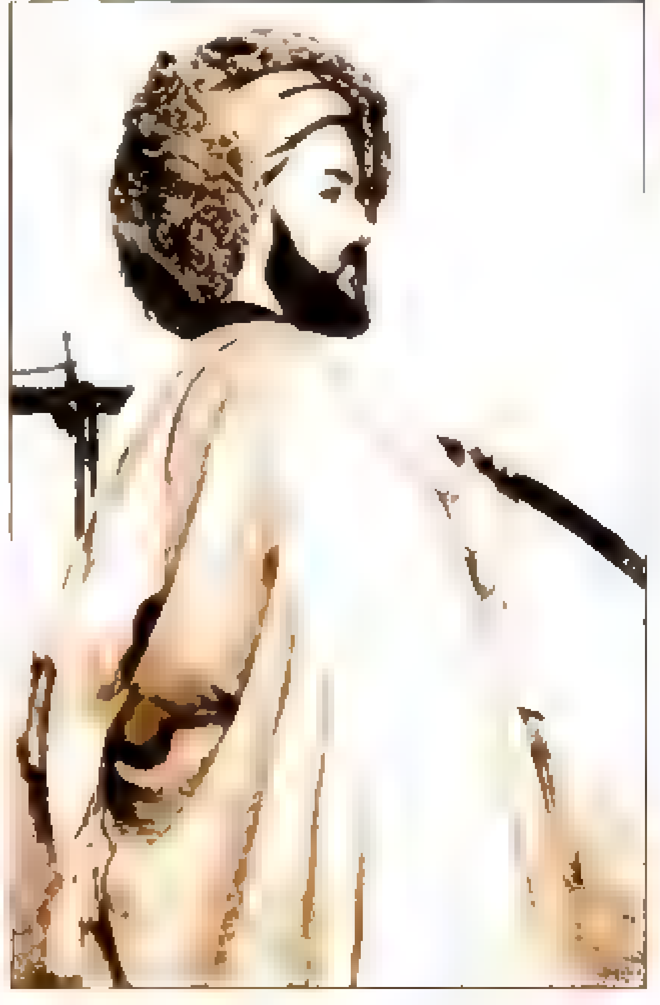
لوحة (٣١٣) جون فردريك لويس سوق بقماش [بازار البدستان بخان الخليلي] القاهرة ١٨٧٢

ألوان مائية ١١٣× ٨٥ سم مجموعة خاصة

لوحة (٣١٤) جون فردريك لويس مدرسة بالقاهرة لوحة زيتية ٦٦×١١٨ سم مجموعة خاصة هيوستون

لوحة (٣١٥) جون فردريك لويس حوش منزل بطريرك الأقباط بالقاهرة

لوحة (٣١٦) جون فردريك لويس: تاجر النسيج و الأقمشة - بازار سيد
ستي بخان الخليلي القاهرة ١٨٧٢ مجموعة خاصة



لوحة (٣١٧) - جون فردريك لويس: أحد بكوات المماليك. لوحة زيتية
٤ر٣٥×٩ر٢٤ سم - مجموعة خاصة.

لوحة (٣١٨) - جون فردريك لويس. الأمير حسن (من أسرة محمد علي) وتابعه
ألوان مائية ٥١,٥×٣٨,١ سم. جمعية الفنون الجميلة بلندن

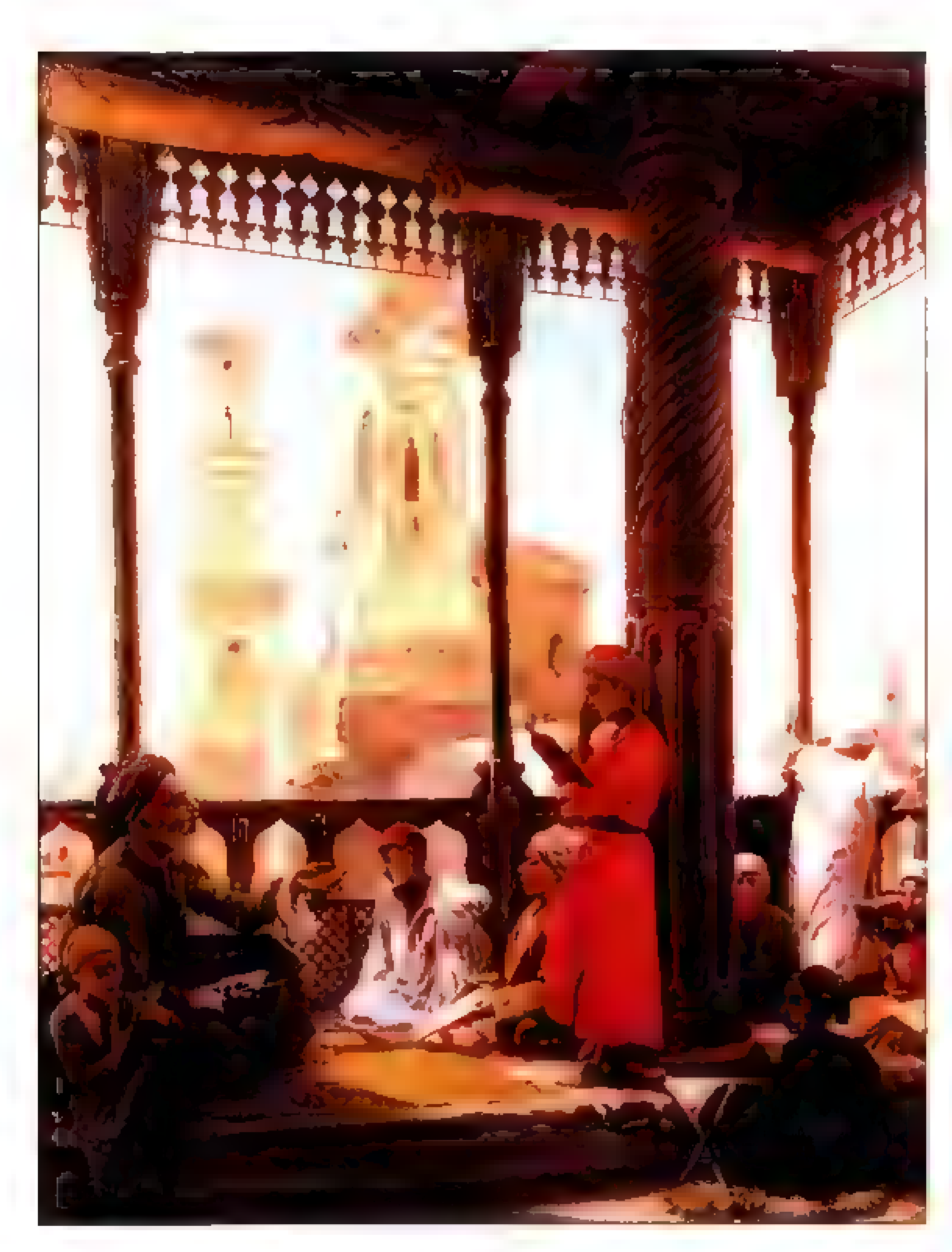
لوحة (٣١٩) جودول، أطفال يجلسون القرفصاء في الكُتّاب يقرؤون في ألواحهم أمام معلّم الكتاب وعريفه
لوحة زيتية ٥٥ × ٣٨,٧٥ سم، جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٢٠) سيدون شيخ أعرابي يقال إنه ريتشارد بيرتون في زي عربي

لوحة (٣٢١) جون فيد: أعرابي ينزل عن جارية ثمناً لسلاح، لوحة زيتية ٤٣,٧×٦١سم جمعية الفنون الجميلة بلندن

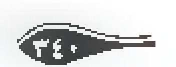
لوحة (٣٢٢)، جورج واشنطن: فارس عربي يصوب بندقيته، لوحة زيتية ١٩×٢٣سم جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٣٢٣) وليم بوجردبل: باب زويلة أو بوابة المتولي بالقاهرة المعزّ، الذي شيده بدر الجمالي وزير الخليفة الفاطمي المستنصر بالله خلال القرن الحادي عشر. ولعلنا عذبة الفنان بتسجيل سيل الأهالي والدواب المتدفق وتسابيص بحيوية الحياة القاهرية اليومية. فنرى حمّالا يسحب ناقتين بحملان سيختي محجبتين، وامرأة محجبة بمطي حمار يقوده غلام، وأخرى تحمل طفلا على كتفها وإلى جوارها ابنها يتطلع إلى السقّا ملأ قدحها، وطفلة يرتقل إلى اليسار من الصورة. ولا يفوتنا ملاحظة بعض المقابر معلقة على جانب البوابة. وتعد هذه اللوحة أروع لوحات هذا الفنان التي تسجل المشاهد المصرية. لوحة زيتية ٨٠×١١٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

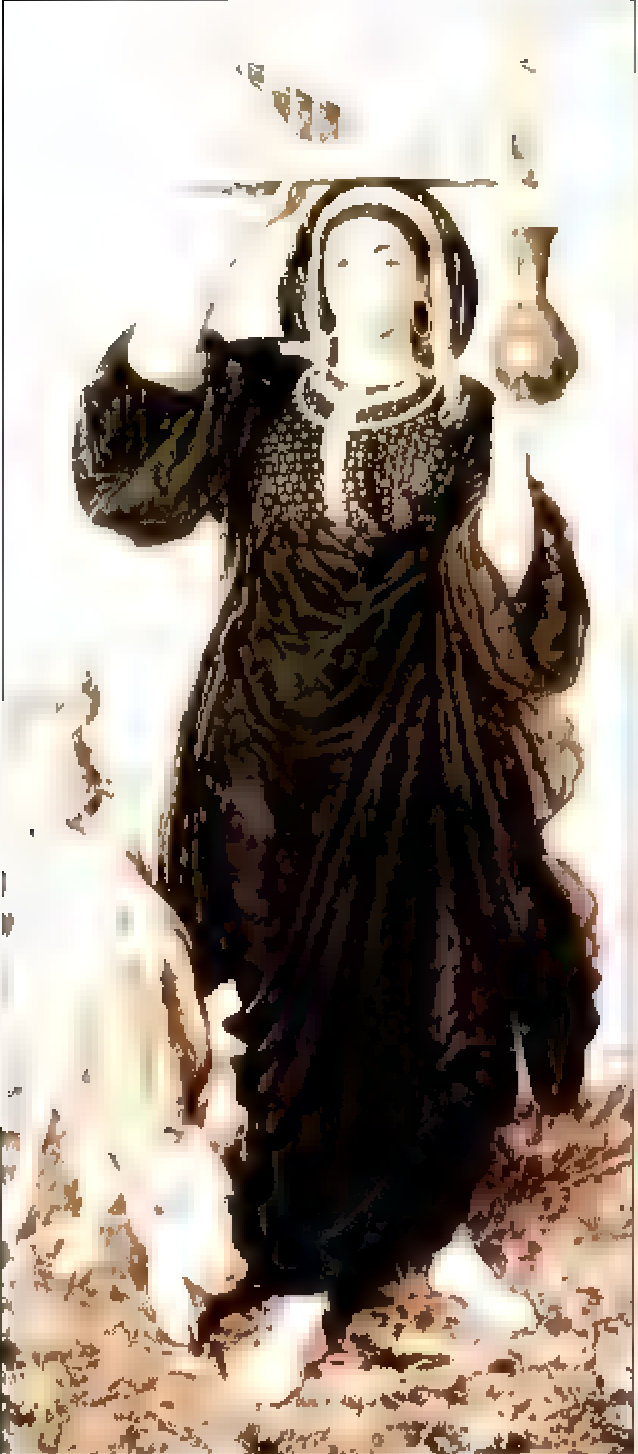


لوحة (٣٢٤) وولتر تشارلس هورسلي: عريف الكُتّاب يؤنّب تلميذه على نسيان كلمة أثناء التلاوة. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٢٥) وولتر تشارلس هورسلي الصلاة أمام محراب الجامع الأزرق بالقاهرة جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٢٦) وليام هنت عودة الفلاحة مع القسق (١٨٥٤ - ١٨٦٣)
لوحة زيتية ١٠٨,٤×٧٦,٣سم معرض سوثامبتون للفنون



لوحة (٣٢٧) وليام هنت أوبة الفلاحة مع الغسق (١٨٦٠ - ١٨٦٣)
لوحة زيتية ٨٢ × ٣٨ سم المتحف الأشمولي بأكسفورد

لوحة (٣٢٨) إدوين لونج
جعجعة بلا طحن
بإذن خاص من متحف داهش للفنون
٢٠٠٠ بنيويورك ©

الفصل السادس

المصوّرون الأمريكيون

تزخر مسيرة الفن الأمريكية خلال القرن التاسع عشر بنشاط بالغ الأهمية وإن ظل مجهولاً خارج حدود الولايات المتحدة، إذ انصبّ الاهتمام على عدد محدود من كبار الفنانين ذوي الشهرة دون غيرهم من المعاصرين الذين لم تتجاوز شهرتهم نطاق مقتني التحف والمتخصّصين. وسأقصر حديثي هنا على نفر من المصوّرين الذين ارتحلوا إلى الشرق الأدنى وسجّلوا انطباعاتهم أثناء تجوالهم فيه. وإذا كان البعض منهم لم يغيّر رأيه المسبق عن الشرق وأهله بعد انتقاله إليه فإن العديد منهم قد استهواهم ما شاهدوه وانفعلوا به وتعاطفوا معه. وأغلب هؤلاء المصوّرين قد درس الفن بإحدى أكاديميتيْ الفنون سواء في نيويورك أو فيلادلفيا. وقد ساعد الأسلوب الواقعي الذي تشرّبه معظم هؤلاء المصوّرين الأمريكيين على تنمية حاسة الملاحظة الدقيقة واطّراح الحلول التقليدية، وإن ظلوا يراوحون مهم داخل الإطار الإيقونوغرافي لفن التصوير الأوروبي. وقليل هم المصوّرون الأمريكيون الذين حاولوا تعلّم اللغة العربية أو لهجات قبائل البربر لكي يقيموا علاقات صداقة مع الأهالي أو صلات ثقافية أو اجتماعية مع المجتمع الذي حلّوا به، فضلا عن أنهم قد عجزوا - باستثناء قلّة منهم - عن الوصول إلى المشاهد الإكزوتية التي لم يتوصّلوا إلى سبر أغوارها المحجوبة عنهم والمحرّمة عليهم. هذا إلى غياب أية تقاليد إيقونوغرافية إسلامية تصوّر لهم المجتمع العربي، يمكن لهم الرجوع إليها أو استلهامها.

وبالرغم من أن المصوّرين الاستشراقيين الأوروبيين والأمريكيين قد درجوا على تصوير الموضوعات نفسها، لم يحفل الأمريكيون كثيراً بمشاهد التكوينات الفنية الأركيولوجية - أعني إعادة صياغة التاريخ والأساطير برؤية جديدة - سواء المنقولة عن العهد القديم أو عن المعالم الأثرية، مؤثرين موضوعات الحياة اليومية والمشاهد الطبيعية على غيرها.

ومن الغريب أن الأمريكيين أنفسهم يقوّمون نتاجهم الفني خلال القرن التاسع عشر تقويماً يبخسه حقّه. ولعل مردّ ذلك إلى أن معظم المهاجرين إلى الولايات المتحدة كانوا من محدودي الثقافة ويفتقرون إلى التقاليد القومية والبيئية، فضلا عن ندرة المتاحف والكنائس والقصور الفارهة. كان هؤلاء الروّاد الأوائل إما أحراراً تنقصهم الثقافة والتعليم ويجهلون كل ما له صلة بالفنون، أو من البروتستانت المتزمّتين (البيوريتان) المعادين للفنون بصفة عامة بحكم عقيدتهم ونشأتهم. أما القلة من الفنانين الموهوبين فانعزلت داخل أبراجها العاجية لا يكاد يعرفها أحد.

وعلى حين كانت الغالبية العظمى من المهاجرين مشغولين بالتوسّع غرباً كانت مدن الشمال على امتداد الساحل الشرقي تأخذ بأسباب المدنيّة وعلى صلة وثيقة بأوروبا. ومن هنا اقتصر تشجيع فن التصوير على هذه المدن، فأقبلت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر على تشجيع الفنون واقتناء منتجاتها، كما اهتم عدد لا يستهان به من أثرياء القوم باقتناء اللوحات المصورة والمنحوتات لتزيين دورهم في بوسطن وفيلادلفيا وبلتيمور ونيو أورليانز وواشنطن وغيرها.

وما لبثت أن نشأت اتحادات الفنون ونوادي الفن التي ضمّت عشرات الألوف من المواطنين، تستخدم اشتراكات أعضائها لشراء اللوحات المصوّرة والمنحوتات وعرضها في أماكن متفرقة ثم توزيعها على الأعضاء عن طريق اليانصيب، كما أصدرت المجلات الفنية المتخصّصة ووزّعت على المشتركين الصور المطبوعة بطريقة الحفر. وهكذا استطاعت هذه الاتحادات والنوادي خلق الاهتمام بفن التصوير بين أفراد الطبقة الوسطى، حتى إذا أشرف القرن التاسع عشر على نهايته كانت معظم المدن المهمة قد كوّنت مجموعاتها الفنية الخاصة والعامة. ومن المعروف أن الدولة نفسها لم تشغل كثيراً برعاية الفنون باستثناء الزخرفيات الرسمية والزخارف الرمزية لتزيين مبنى الكابيتول والمباني المشابهة في مختلف الولايات. ومثلما حرّمت السلطة السياسية الزخارف التي عمد ملوك أوربا تزيين قصورهم بها اطّرحت الكنائس الأمريكية بحكم ترمتها الزخارف التي زخرت بها بابوات روما كنائسهم وكاتدرائياتهم، باستثناء واحد لهذا الحظر هو مشاهد الأراضي المقدسة الطبيعية دون أي مضمون سردي.

والثابت أن نصف عدد الفنانين الأمريكيين قد نشأ في نيو انجلند موطن البيوريتانية الأصلي، الأمر الذي خلع على التصوير الأمريكي طابعاً مغايراً للتصوير الأوروبي، إذ لا يبيح المذهب البيوريتاني سوى الفن الجاد الخالي من المجون والعبث والخسّة.

* * *

وقائمة الفنانين الأمريكيين المستشرقين طويلة وقد لا تتيح المساحة المخصّصة لموضوعنا هذا أن نستعرضهم جميعاً. وسنكتفي بعرض أعمال بعضهم ممن نرى جدارتهم بالإدراج في رحلاتنا هذه.

يعدّ فردريك آرثر بريدجمان[1] وإدوين لورد ويكس[2] النموذجين المثاليين للمصوّر الاستشراقي الأمريكي، فكلاهما لم يتوقف طوال حياته عن تصوير مشاهد شرقية غاية في الروعة والابتكار، وكلاهما عاش مغتربا في باريس أكثر مما عاش في نيويورك أو في بوسطن. وعلى حين قام ويكس المولع بالمغامرة بعدة رحلات محفوفة بالمخاطر في مناطق موحشة بمراكش لم تكن قد استكشفت بعد، كما صرف اهتمامه إلى تصوير الحياة اليومية في طرقات المدن التي احتلف إليها، فاز بريدجمان بما لم يظفر به فنان مستشرق آخر، وهو اقتحام الدور الجزائرية للوقوف على حياة نساء شرقيات. موجز القول كان كلاهما رساماً موهوباً، وكاتبا منيراً، كما أصدر كلٌّ منهما كتب رحلات مصورة.

(1) Frederick Arthur Bridgman ١٨٤٧-١٩٢٨
(2) Edwin Lord Weeks ١٨٤٩-١٩٠٣

قصد بريدجمان فرنسا في صيف عام ١٨٦٦ حيث اتجه على الفور إلى قرية بونت آفن بإقليم بريتاني التي غدت مستوطنة لفنانين الأمريكيين الذين انطلقوا يصورون الريف الفرنسي بالمنطقة. وقضى بريدجمان موسمين صيفيين بها إلى أن التحق بمرسم الفنان جيروم بمدرسة الفنون الجميلة بباريس وقضى به سنوات أربع. ولم يمض وقت طويل حتى عرض له صالون باريس بعض لوحاته.

ثم قصد بريدجمان الجزائر حيث استأجر مرشدا يدعى بلقاسم وناشده إيجاد وسيلة تتيح له فرصة التصوير داخل بيوت المواطنين، فحقق له بلقاسم أمنيته بالدخول إلى بيت أرملة في الثلاثين من عمرها تدعى بهيّة تعيش مع ابنتها في مسكن متواضع بحيّ القصبة الوطني القديم. وكانت بهيّة

تكسب رزقها من مزاولة الحياكة والتطريز وكذا الطهي والغسيل في بيوت الفرنسيين، وتسكن داراً متواضعة تضم فناء مفتوحا يطلّ على السماء، لا تتجاوز مساحته ثمانية أمتار مربعة، وتحيط به من كل الجوانب غرف مؤجّرة. احتل بريدجمان سطح الدار آمناً ألا يكتشف أحد تسلّله، محتمياً بظل جدار دار أخرى مجاورة، تطوّقه وتغمره أطياف الأبيض العذبة المطعّمة بالأصفر والأزرق والوردي والبرتقالي والأحمر، وإذا هو يبسطها جميعا فوق لوحاته المبهجة النضرة الألوان، يغمرها ضوء الشمس رقيقا حانيا، متأثرا بأساطين المدرسة الانطباعية، وفي مقدمتهم مانيه ورينوار **(لوحات ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢)**

ومن ركنه الظليل على الشرفة مضى يراقب ويسجّل مجرى الحياة في دار بهيّة، عاكفاً على تصوير كافة الأنشطة من نظافة وطهي ومأكل ومشرب وتطريز، واستقبال الضيوف وتقديم القهوة والثرثرات والمشاحنات الأسرية **(لوحة ٣٣٣)**، كما لم يفته تسجيل الحركة في الطريق وأمور البيع والشراء، ولكن دون التطلع إلى الشرفات المجاورة المحظورة على الرجال. والمعروف أن بريدجمان قد ارتبط بصداقة وثيقة مع بهيّة وتبادلا الرسائل باللغة الفرنسية لسنوات بعد رحيله إلى باريس، ونمت لديه عاطفة جياشة امتدت إلى غير بهيّة من نساء الجزائر، فانعكست هذه الألفة في لوحاته الجذابة المبتكرة تصوّرهن في شتّى مناحي الحياة **(لوحات ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧)**

ومن بين أبدع اللوحات التي رسمها بريدجمان خلال تجواله في مصر لوحة «كليوباترة» تطلّ من شرفة قصرها بجزيرة فيله على النيل (لوحة ٣٣٨)

عاد بريدجمان من جديد إلى باريس يحمل لوحاته المصوّرة فضلا عن الشّوار الشرقي الذي اقتناه كي يزوّد به مرسمه. وبعد أن وفّق إلى بيع جميع لوحاته التي رسمها بالجزائر قصد مصر في شتاء ١٨٧٤ يرافقه فنان أمريكي آخر هو تشارلس سبريج بيرس[3] وأقاما بفندق شبرد الشهير وصرفا جلّ اهتمامهما في تصوير الحياة اليومية المعاصرة. وما لبث بريدجمان وزميله بيرس أن استقلا ذهبية شراعية برفقة بعض المعارف الإنجليز وصعدا في النيل حتى بلغا الشلال الثاني وزارا معبدا أبو سمبل. وعاد بريدجمان إلى باريس يحمل قرابة ثلاثمائة عجالة تخطيطية ودراسة مصوّرة والمزيد من الشّوار الشرقي يزيّن به مرسمه الجديد، حيث ظفر بزيارة أستاذه جيروم لدى جاءه مشجّعا **(لوحة ٣٣٩، ٣٤٠)**

(3) Charles Sprague Pearce ١٨٥١-١٩١٤

وكانت إحدى ثمرات هذه الزيارة لوحات ثلاث من نوع التكوينات الفنية الأركيولوجية، أولاها لوحة بعنوان «الموكب الجنائزي لمومياء أحد الأشراف» **(لوحة ٣٤١)** عُرضت بصالون باريس عام ١٨٧٧، وتختلف عما سبق له رسمه من لوحات مصرية تتناول الحياة اليومية المعاصرة، إذ تشكّلت من تفاصيل أركيولوجية مرسومة بعناية دقيقة أمام خلفية من الربى والآكام المنتشرة على ضفة النيل، حيث نشهد قارباً جنائزيا يعبر النيل من الضفة الشرقية - حيث الحياة - إلى الضفة الغربية - حيث الموت - مصحوبا بعائلة المتوفّى وأصدقائه والنادبات المحترفات

ويقوم تمثالا إيزيس وشقيقتها نفتيس بحماية التابوت والبكاء على الميت مثلما بكت الإلهتان من قبل على أوزيريس

وثمة لوحة ثانية تصوّر «موكب عجل آبيس» يتقدّمه الملك والملكة. ويصاحب العجل المقدس ويتلوه الكهنة حاملو القارب المقدس الذي يحمل الناووس (أو المقصورة)، وإن لم تجر عادة

لوحة (٣٢٩) بريدجمان
إطلالة حسناء جزائرية من
الشرفة. لوحة زيتية
٩٦×٥٢سم شركة رت
بطوكيو

لوحة (٣٣٠) بريدجمان. غفوة القيلولة (١٨٧٨). لوحة زيتية ٢٨,٥×٣٠سم. معرض سيابرمان بنيويورك

لوحة (٣٣١) بريدجمان استرخاءة الظهيرة لوحة زيتية ٦ ٥٤×٦٦سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٣٣٢) بريدجمان
ثرثرة النساء فوق السطح بالجزائر
لوحه زيتية ٥ ٥٣×٨٤سم
مؤسسة ميرزيل للفنون الجميلة بباريس.

لوحة (٣٣٣). بريدجمان: مهمة تقوم بالتطريز
في صحن دارها بحي القصبة الوطني بالجزائر.
لوحة زيتية ٨٨×٨٣,٢ ١١٥سم
مؤسسة كريستي بنيويورك

لوحة (٣٣٤) بريدجمان. بورتريه امرأة من قبائل البربر بالجزائر. لوحة زيتية ٧٢,٤×٥٨,٤سم. معرض جوردون- فولب نيويورك

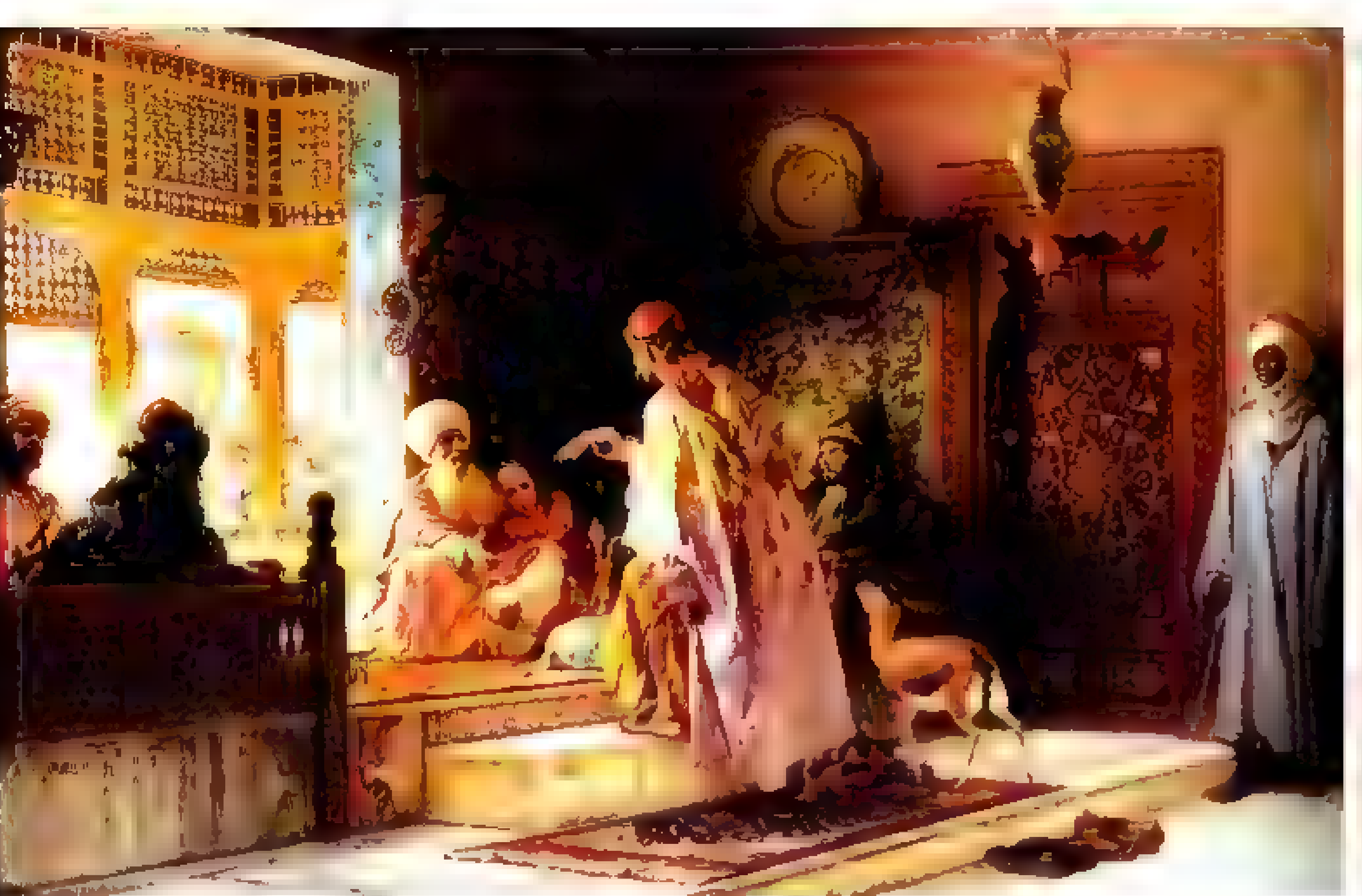
لوحة (٣٣٥). بريدجمان. نسوة جزائريات في زيارة للمقابر. لوحة زيتية ١٠١×٥٢,٤سم. مؤسسة سوربي نيويورك.

لوحة (٣٣٦) بريدجمن تاجر السجاد بالجزائر لوحة زيتية ٧×٣٣ ٥ ٤سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٣٣٧) بريدجمان عشيق ملكة قطاع الطرق يرجّح حاجبيها (١٨٨٢) لوحة زيتية ٥ ٥×٣٧ ٨ ٤سم. جاليري مال، باريس

لوحة (٣٣٩) فردريك آرثر بريدجمان: ملاحو الذهبية الشراعية يسحبونها على سطح النيل ضد تيار النهر.
لوحة زيتية ١٤٧,٥×٨٧,٥سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٤١) بريدجمان: موكب الجنائزي بومباه عند الاشراق (١٨٧٦-١٨٧٧) لوحة زيتية ١١٣×٨٢٣١سم مؤسسة سوزبي نيويورك



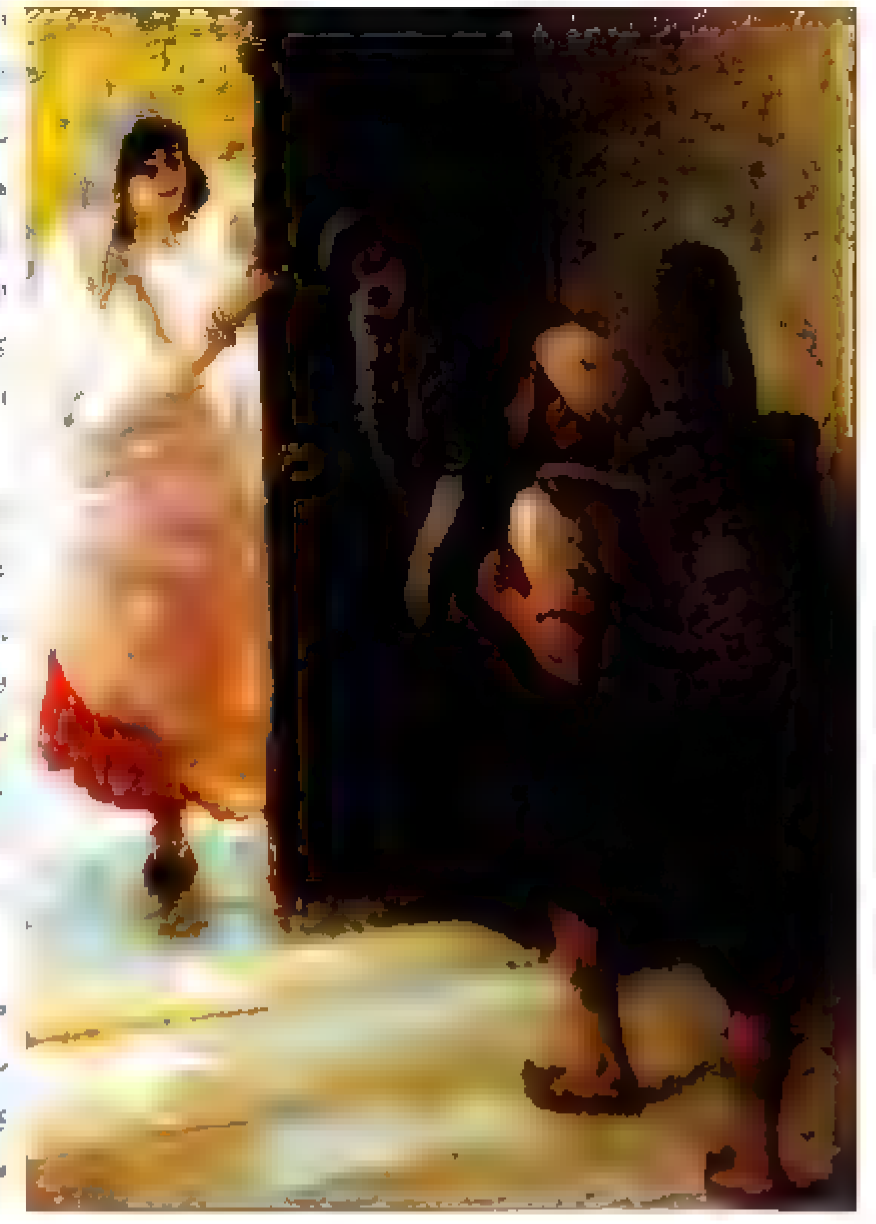
لوحة (٣٤٠) بريدجمان: الرسول. في برقاعة الدار يجلس شيخ مسنّ على مقعد محتضنا حفيده في حدب بالغ، ومن أمامه نرجيلته، وقد تقدم منه رسول يحمل إليه رسالة، وثمة سلم من الرخام المزخرف يصعد صوب المقعد زخرفت جوانبه بدرابزين من الخشب الخرط، ويطل على المقعد جزء من مشربية من الخشب ذات زخارف هندسية جميلة تشرف أيضا على خارج الدار، وإلى جانب البرقاعة باب من الخشب مزخرف بأشكال الأطباق النجمية من الحشوات المعشّقة والمطعمة بالسن والابنوس، وعلى الحائط وراء الشيخ نسجية مطرزة معلقة، يعلوها طبق معدني مستدير على جانبيه شمعدان، ويتدلى من سقف القاعة قنديل معدني مزدان بزخارف مفرّغة، وأمام درج المقعد سجادة ذات زخارف نباتية، وعند بداية الدرج خلع القوم مراكبهم الجلدية، ومن وراء الرسول غزال، وهو سمة عند الفنان يؤثر إضافتها إلى العديد من لوحاته، وإلى يسار المقعد يجلس شخصان من الضيوف، وإلى جانب الباب يقف أحد الأتباع ممسكا عصا. لوحة زيتية ٩٠×٥٦,٢٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن

لوحة (٣٣٨) كليوباترا- بريدجمان: كليوباترا تطل من شرفة قصرها بحريرة فيله على النيل.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠١ نيويورك ©

المصريين القدماء. فيما يعرف على حمل تاووس في موكب العجل أبيس المشهود له بالصحوته حروفه المؤدية إلى الإخصاب، ومن هنا كان الرقص وشيسه وحي الآلهة بتاج رب نص و نصائعه والحس **(لوحة ٣٤٢)** وإعتاد المصريون القدماء الاحتفال بالعجل المقدس كلما وقع اختيارهم على عجل جديد تتوفر فيه المواصفات التي يحددها الكهنة والمعبدة.

أما اللوحة الثالثة فهي «الاحتفال بذكرى الإلهة إيزيس» **(لوحة ٣٤٣)** الذي كان يقام عدة في أهم موقعين لعبادة إيزيس، وهما معبد إيزيس بأسوان ومعبد إيزيس بجزيرة فيله ويمثل فيها تقوم أسطورة إيزيس وأوزوريس بالرقص والموسيقى وإلقاء إحياء لذكرى الإلهة المحبوبة ويرى الفرعون وزوجته يتقدمان الموكب، كما يبدو الناووس الذي يحمل تمثال الإلهة وسط الموكب.

ولم يرسم بريدجمان بعد هذه اللوحة أية صور أركيولوجية من نوع عدة صياغة الماضي برؤى جديدة، وعاد إلى الجزائر مرة أخرى يمارس تصوير الحياة اليومية والأسرية وأسواق في دورها والأسواق المكتظة.

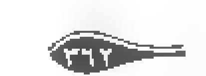

لوحة (٣٤٤) ويكس
ألف ليلة وليلة - شمال بغداد
لوحة زيتية ٣٨٫٧٥×٢٧سم
مؤسسة كريستي - نيويورك

وكان بريدجمان موسراً في غير حاجته إلى الارتزاق من بيع لوحاته، لكنه عشق وزاوله بكل شغف وحماس، لا تعرف كمانه في كل رحلاته، ويبدو أنه قد ورث عن أمه مدرسة موسيقى مواهبها. ومن المعروف أنه تمكن في أواخر حياته على دراسة تأليف موسيقي على يد موسيقار فرنسي المشهور شارل ڤيدور، كما ألف سيمفونية عُزفت في مدينة نيس عام ١٩٠٤.

* * *

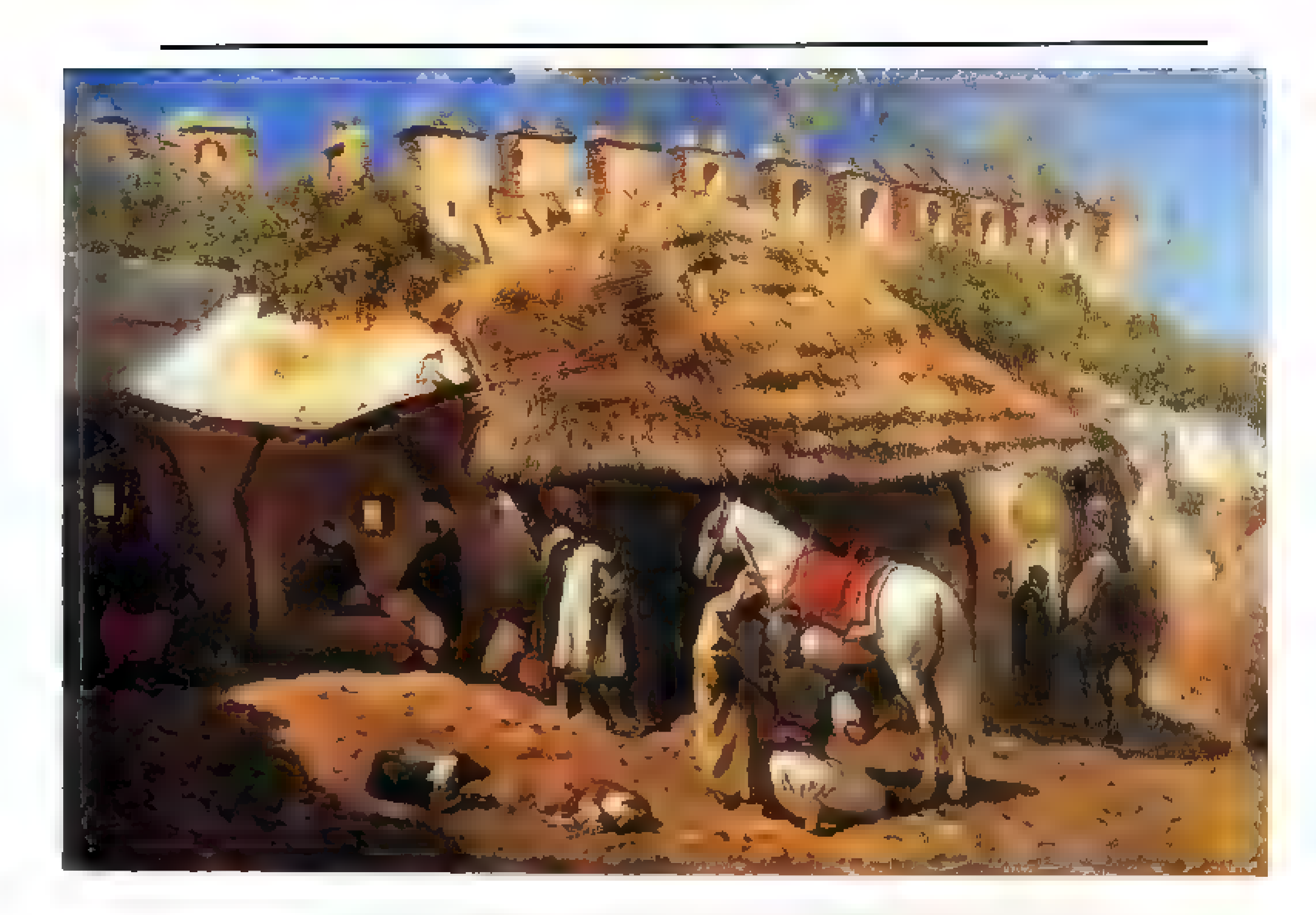
أما ويكس فقد قصد باريس عام ١٨٧٤ والتحق بمرسم الفنان بونا Bonnat الصديق الحميم للفنان جيروم والقصي به سنة ونصف. وقد أمت وكثر من الالتزام بأسلوب التصوير الأكاديمي الصارم دستعر له في الأسلوب الواقعي الذي يقتضي بدل عناية دقيقة لتسجيل السمات الفردية، كما دفعه بونا إلى مرونة الرسم في الخلاء لدراسة تأثير الشمس والظلال، وكانت هذه الدراسة على وجه التحديد هي التي يحتاجها للمران على تصوير الأجسام البشرية التي مدو كثيراً إلى تسجيلها **(لوحة ٣٤٤، ٣٤٥)**

* * *



لوحة (٣٤٢)، بريدجمان: موكب عجل أبيس (١٨٧٩) لوحة زيتية ٦١×٩٠سم. وقد تم إعداد التكوين الأركيولوجي بإشراف الفنان جيروم حتى اعتبر النقاد بريدجمان خليفته. عرضت بصالون باريس ١٨٧٩. مؤسسة سوزبي - نيويورك

لوحة (٣٤٣) بريدجمان: الاحتفال بذكرى الإلهة إيزيس (١٩٠٢) لوحة زيتية ٨٣×١٠٧سم. وتبدو جزيرة فيله في خلفية اللوحة. مؤسسة بان أرسين



لوحة (٣٤٥)، ويكس: حدوي الخيل في طنجه (١٨٧٦) لوحة زيتية ١٤٨،٦×٨٦،٤سم. مؤسسة بورجي. نيويورك.

ومن المعروف أن ولتر جولد(٤) هو المصور الاستشراقي الوحيد الذي اتخذ أسلوب الكلاسيكية المحدثة منهجاً. وقد قضى معظم حياته بفلورنسا، وشيّد شهرته كمصوّر استشراقي من زيارة وحيدة إلى تركيا أثناء شبابه. وللوهلة الأولى تستلفت أنظارنا لوحاته المصوّرة للحياة في استبول بتكويناتها شبه الهندسية، وبوضوح أشكالها، وبألوانها الجذابة الزاهية، وبالسكون المطبق على شخوصها المفتقرة إلى الحركة، وكأن الفنان قد تحيّن برهة توقف فيها الزمن أمام حركة ما فثبّتها في وضعة بعينها، حتى لنستطيع أن نطلق عليها اسم الحركة المكبوحة أو الحركة الثابتة الجامدة في مكانها. ورغم ذلك فلا نملك إلا الإعجاب بهذه القدرة المذهلة على التسجيل الفني الآسر **(لوحات ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨)**.

لوحة (٣٥٠)، بيرس: صائغ عربي (١٨٨٢) لوحة زيتية ١١٦،٨×٨٩،٩سم، متحف المتروبوليتان

ومن بين المصوّرين الأمريكيين المتميّزين كذلك تشارلس سبرلج بيرس **(لوحة ٣٤٩، ٣٥٠)** وأديسون توماس ميلار(٥) **(لوحة ٣٥١)**.

وثمة شخصية أخرى فذة تكاملت فيه إلى جوار قدراته التصويرية شجاعة منقطعة النظير وموهبة الكتابة الأدبية هو فرانسيس ديفيز ميليت(٦)، الذي تخرج عام ١٨٦٩ في كلية هارڤارد حيث تخصّص في اللغات والتاريخ، فعهدت إليه كبريات الصحف الأمريكية بأن يكون مراسلها في جبهة القتال أثناء الحرب الروسية التركية. وتوجّه إلى بلغاريا ليؤدي هذه المهمة الشاقة حيث شاهد انهيار آخر قلاع الامبراطورية العثمانية في أوروبا. وكانت تلك المهمة هي أول صلة له بالحضارة الإسلامية كاتباً ومصوراً **(لوحة ٣٥٢، ٣٥٣)**.

واشتهر جون دوجلاس وود ورد(٧) وزميله هاري فن(٨) برسومهما التوضيحية (الوصفية) بالألوان المائية التي استُنسخت صوراً مطبوعة بطريقة الحفر، أو بالكشط على السطح الأملس للخشب(٩) في سلسلة من كتب الرحلات الفاخرة، أشهرها كتاب «فلسطين وسيناء ومصر الحديثة بالتصوير»(١٠)، وقد زوّد كل فصل من فصول الكتاب بصورة بحجم صفحة كاملة بالطريقة السابق إيضاحها. **(لوحة ٣٥٤)**.

(٤) Walter Gould ١٨٢٩ـ ١٨٩٣.

(٥) Addison Thomas Millar.

(٦) Francis Davis Millet ١٨٤٦ـ ١٩١٢.

(٧) John Douglas Wood Ward ١٨٤٦ـ ١٩٢٤

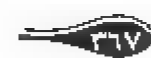
(٨) Harry Fenn

(٩) Woodcuts

(١٠) **Picturesque Palestine, Sinai and Egypt 1888.**

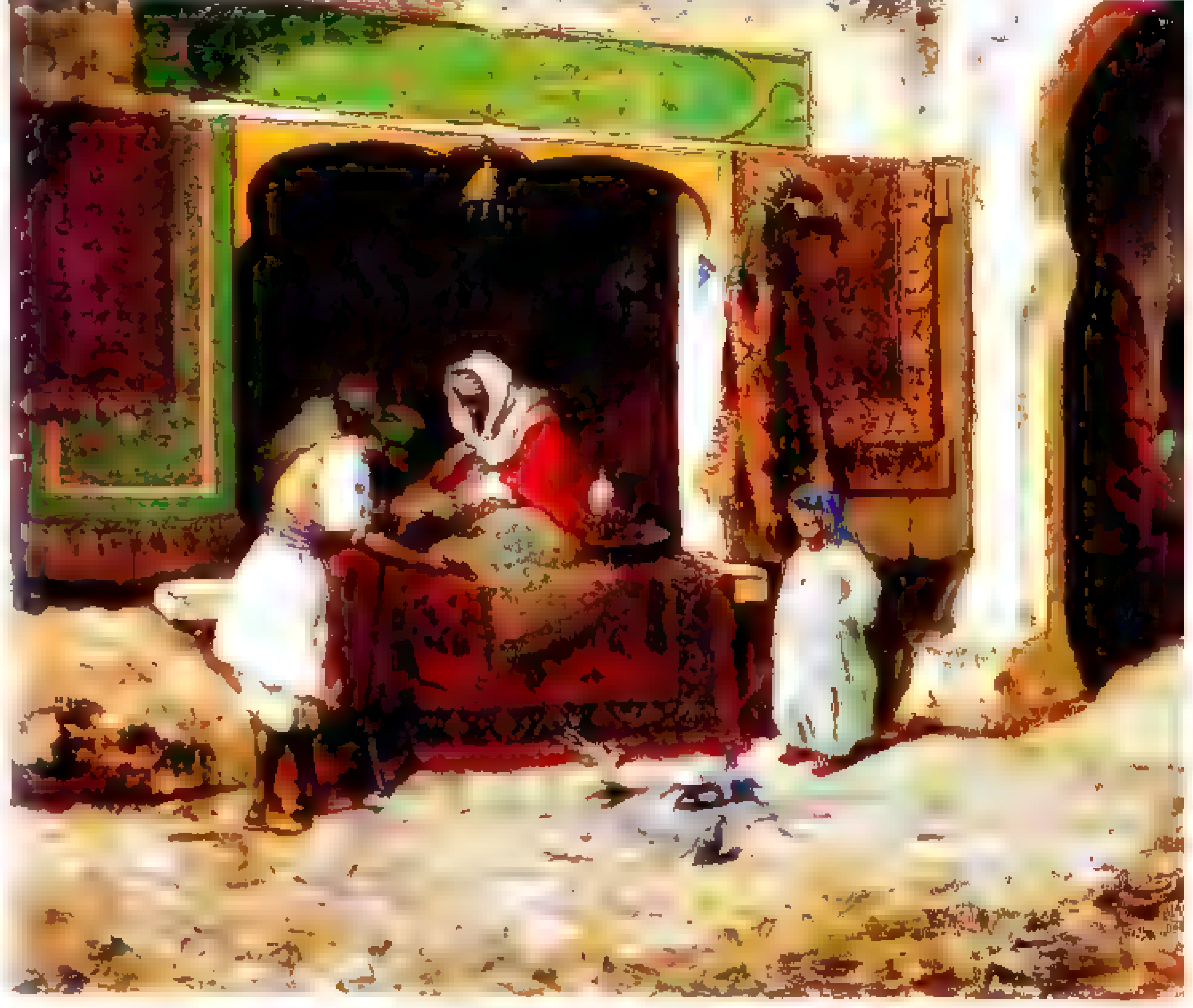
لوحة (٣١٦) وولتر جولد الكاتب العمومي بإسطنبول (١٨٦٩)، لوحة زيتية ٢ ١٠٩×١٣٩سم، مؤسسة كريستي، نيويورك.

لوحة (٣١٧) وولتر جولد القصاص بالمقهى التركي (١٨٧١) لوحة زيتية ١٠٩×١٣٩سم جاليري شبرد نيويورك



لوحة (٣٤٨) ويلر جولد ركي في سوق السلاح بالسبسون لوحة زيتية ٩٠٫٨×٧٤٫٥سم مؤسسة سوربي، نيويورك.

لوحة (٣٤٩) سبريج بيرس ا ب و ه مصريان يبكيان طفلهما المتوفى (١٨٧٧). تكوين في اركيولوجي
لوحة زيتية ٨٠٫٩٧×١٣٠سم المتحف القومي للفن الأمريكي معهد سميثونيان واشنطن



لوحة (٣٥١) اديسون توماس ميلار، تاجر البسط. وقد اعتاد ميلار استخدام الخلفية نفسها مع تغييرات بسيطة في العديد من لوحاته مع تغيير نوع البسط وإعادة توزيع شخوصه. لوحة زيتية ٥٥,٩×٧١سم، مؤسسة سوزبي، نيويورك.

لوحة (٣٥٢) جبلس
السقاء بائع المياه التركي (١٨٧٤)
لوحة زيتية ١٠١,٦×٧١سم
جاليري هيرشل وآدلر

لوحة (٣٥٤) وُود وُرد حارة في دير سانت كاترين ألوان مائية ٤ ٢٥×٢ ٣٢اسم رسم توضيحي في كتاب رحلات

لوحة (٣٥٣) . مبلبت جندي تركي ١٧٧٨
لوحة زيتية ٩٩×٧ ٧٣سم. مؤسسة سوربي نيويورك. يحتمل ان
تكون هذه الصورة لپاولو الحاكم اليوناني الوفي الذي اصطحبه
مبليت معه إلى باريس بعد انتهاء الحرب الروسية التركية.

الفصل السابع

التصوير الفوتوغرافي

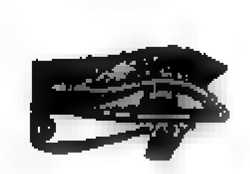
نشأ التصوير الفوتوغرافي في عام ١٨٣٩ معرساً على أيدي نسيفور نيبس[٧٠] وجاك مانديه داجير[٧١] مرهصاً بظهور إمكانات لا حدود لها في مجال الأركيولوجية ، وبالفعل لم يمض وقت طويل حتى أصبح لآلة التصوير أهمية بالغة في نقل ونَسْخ بلايين الهيروغليفات التي تكسو الآثار المصرية في طيبة ومنف بدقة متناهية ولاسيما تلك المواقع الشاهقة الارتفاع التي يصعب الوصول إليها ، فتبزّ رسوم أمهر المصوّرين أمانة وصدقاً ، وذلك على يد شخص واحد بعد أن كان الأمر يتطلب جحافل لا حصر لها تعكف لعشرات السنين على تدوين النقوش . وهكذا يتضح أنه حتى قبل أن يكتب لآلة داجير المصوّرة الانتشار بين الجماهير نالت مصر من بين كل دول البحر المتوسط قصب السَّبْق الأول في ميدان التصوير الأركيولوجي خلال العشرين سنة الأولى من عمر التصوير الفوتوغرافي ، إذ ظفرت باهتمام لم تظفر به أثينا أو روما أو استنبول . وقد بذل المصوّرون الفوتوغرافيون الأوائل من الجهد والجرأة ورهافة الحسّ في استخدام هذه التقنيّة الجديدة ما يجعلنا نقف الآن مذهولين أمام روعة الصور التي التقطوها منذ ما يربو عن قرن ونصف من الزمان .

وكان أوائل المصوّرين الفوتوغرافيين الذين وفدوا على مصر من الرسّامين أو الكتّاب الذين فطنوا مبكراً إلى ما تحمله آلة التصوير الجديدة من إمكانات من أمثال أوراس فرنيه وجيرار ده نرفال ومكسيم دوكان . وكان داجير قد قام بعدة عروض مجانية لشرح استخدام الآلة الجديدة ، كما صدرت بضع كتيّبات تتناول هذا الموضوع نفسه . وعهد ليربور[٧٢] وهو أحد أعلام الأجهزة البصرية بعدد من آلات التصوير لبعض عملائه من الرحّالة الفنانين كي يعودوا إليه بنماذج بكروتية من تصوير الآلة الفنية الجديدة . وهكذا توجّه مصوّر الأحداث التاريخية والمعارك الحربية المشهور أوراس فرنيه برفقة بعض صحابه من الفنانين إلى مصر بعد مضي شهرين فقط على ظهور الاختراع الجديد فالتقطوا أول صورة فوتوغرافية في مصر بل في أفريقيا كلها ، وكان التصوير الفوتوغرافي ما يزال يحبو في مستهل حياته . وكانت عودة الفنان إلى فرنسا مزوّداً بجملة من رسوم الألوان المائية البديعة أيسر من العودة بصور فوتوغرافية متقنة ، فقد كان هذا الفن الجديد يتطلب مصطحب أجهزة وأدوات ثقيلة يصعب حملها ونقلها دون صبر وحماسة بالغة . وقد رحل أوراس فرنيه مصطحباً معه أحد تلامذته الفتى فردريك - جوبيل فسكيه لقناعته بالتصوير إلى مصر بعد أن لقّنهم ليربور فن التصوير الداجيري ، وهو يأمل أن يعودوا إليه بصور جذّابة بمنشآت البلاد العتيقة ، غير أن النتيجة لم تكن مشجعة ، فبدؤوا في تسجيل أول مشهد لهم بمصر في الأسبوع الأول من نوفمبر ١٨٣٩ . ويروي جوبيل - فسكيه في كتابه المنشور عن هذه الرحلة أن فرنيه أدّى يوم ٧ نوفمبر عرضاً بآلة داجير أمام محمد علي باشا الذي استقبله في قصره بالإسكندرية مستفسراً ومتأملاً ، واتجه صندوق التصوير المظلم نحو مبنى الحريم ، فما لبث المشهد أن انعكس على مرآة الآلة الرحاجية

[٧٠] Nicéphore Niepce

[٧١] Jacque Mandé Daguerre

[٧٢] Lerebours



لوحة ٣٥٥ . أوراس فرنيه وفردريك ـ جوبير فسكيه. قصر مبنى حريملك محمد علي باشا

فتطلّع إليه الحاضرون في ذهول . وبعد دقيقتين قدّم قريبه الصورة الملتقطة فظهرت إمارات الدهشة والاهتمام على محمد علي الذي صاح مشدوهاً وهو يستدير نحو الحاضرين وقد أسبل مسبحته من عمله «لعمري إن هذا إلا رجس من عمل الشيطان» وقد ظهر مشهد مبنى الحريم (لوحة ٣٥٥) الذي يعدّ أقدم صورة فوتوغرافية معروفة التقطت في القارة الأفريقية في كتاب الرحلات ليربور الداجيرية[٧٣] مع أربع صور أخرى لمصر إحداها لعمود بومبي والثانية لمعبد الأقصر والثالثة لوادي الملوك والرابعة لهرم خوفو .

وتدل هذه الرواية الفجّة لواقعة التصوير على روح الاستعلاء التكنولوجي الملازم للطبيعة الاستعمارية والتي تحطّ من قدر حاكم عظيم قوي مقتدر فتظهره بمظهر الجاهل الخرع . ويتضح لقارئ كتاب جوبيل ـ فيسكيه أن الأمر الوحيد الذي كان يشغل باله هو وقرينه عند انطلاقهم نحو مصر عام ١٨٣٩ ليس هو تسجيل مشاهد جديدة بالتصوير فوق الألواح الفوتوغرافية بقدر الزهو بالاعتزاز بنفسه ، أعني بالقدرة على التصوير الفوتوغرافي وكأن تلك الصور أوسمة جديدة للقريبة المعروف بأنه «حامي» فنون التصوير - يضيفها إلى ما سبق أن أحرزه من أوسمة .

وقد استُخرجت من صورة مبنى الحريم الفوتوغرافية لوحة بالحفر الحمضي كُتب تحتها تعريفاً بها : «التقطت هذه الصورة تحت بصر محمد علي باشا في قصره بالإسكندرية . ولا ترجع أهمية هذه الصورة إلى ما تنطوي عليه من جمال المشهد فحسب بقدر ما ترجع إلى سرعة تنفيذها الذي لم يستغرق أكثر من دقيقتين قبل الظهر ، على حين أن تصوير أهرام الجيزة استغرق خمس عشر دقيقة على عكس توقّعات المخترع في مثل هذه الظروف الضوئية»

وكان جيرارده دي نرفال أول كاتب فرنسي أقدم على الرحلة إلى مصر عام ١٨٤٣ متوخياً العودة منها بمجموعة من الصور الفوتوغرافية بينما كان الفن الداجيري مايزال يتخبّط في مراحله الأولى، غير أن جيرار لم يكن يمتلك حاسة المصور الفوتوغرافي أو القدرة على أداء تقنيته بكفاءة فباءت محاولاته بالفشل ولم يتمكن من التقاط أكثر من مشهدين أو ثلاثة . ولحسن الحظ أن كان برفقته بعض الأصدقاء الفنانين مثل دوزا وروجييه[٧٤] الذين أنجزوا رسوماً تفوق صوره الفوتوغرافية جمالاً ، وكان حسبه هو أنه كان أديباً يصف بقلمه ما استحال عليه أن يصوّره بآلة التصوير

وبعد ذلك ببضع سنوات جاء مكسيم دوكان في ٤ نوفمبر ١٨٤٩ وبرفقته جوستاف فلوبير الذي سعد في مبدأ الأمر وهو يرى حماسة زميله للتصوير والتي كان حصادها مجموعة رائعة من الصور الفوتوغرافية . وقد نشرت هذه المجموعة في عام ١٨٥٢ كما قدمنا بعنوان «مصر

(٧٣) Excursions Dague - rÉennes de Lerebours

(٧٤) Dauzats et Roger

لوحة ٣٥٦ . مكسيم دوكان منزل محاط بحديقة في الحي الإفرنجي بالقاهرة . ويظهر جوستاف فلوبير بالصورة. التقطت في ٩ يناير ١٨٥٠

والنوبة وفلسطين وسوريا . رسوم فوتوغرافية التقطت خلال أعوام ١٨٤٩ ، ١٨٥٠ ، ١٨٥١»[٧٥] وكانت تضم مائة وخمسة وعشرين لوحة طبعت من السلبيات الأصلية التي اختيرت من بين مائتي صورة . كانت هذه المجموعة أول كتاب هام مزيّن بالصور الفوتوغرافية حتى أطلق عليه اسم «باكورة الكتب المصوّرة فوتوغرافياً»[٧٦] غير أن التقنية التي استخدمها دوكان اختلفت عن تقنية داجير ، فمع أنه كان قد تلقى دروساً عملية على استخدامها على يد جوستاف لوجراي[٧٧] أحد أساطين المصورين الفوتوغرافيين الفرنسيين وقتذاك ، إلا أنه عدل عنها في اللحظة الأخيرة مفضلاً عليها تقنية أشدّ بساطة هي تقنية بلانكار إيفرار[٧٨] [التصوير على الورق][٧٩] وقد لقي كتاب مكسيم نجاحاً منقطع النظير حتى عُدّ مؤلفه النموذج الذي ينبغي أن يحتذيه سائر الرحالة .

ومع أن فلوبير كان يزدري التصوير الفوتوغرافي ولا يؤمن به ، إلا أنه لم يتردد في مدّ يد المساعدة لرفيقه كلما وسعه ذلك أملاً في نجاح التجربة . وكان مكسيم يتباهى بأنه أول أوربي عاد بصور فوتوغرافية للآثار والمشاهد في الشرق، غير أن حماسه للتصوير الفوتوغرافي لم يلبث أن خبا ، كما فتر اهتمامه به حتى أخذ ينظر إلى تلك الفترة من حياته بعين الخزي وخاصة بعد أن شاع الاستخدام التجاري لآلة التصوير ، فتحلّى رجل الأدب الذي بلغ ما كان يتمنّى من مكانة وشهرة عمّا أصبح يُعدّ في الأوساط التي يرتادها هفوة من هفوات الشباب (لوحة ٣٥٦، ٣٥٧)

وكانت الشخوص تظهر مطموسة مغبّشة في كافة الصور الفوتوغرافية المبكّرة ولا سيما في حالة التصوير أثناء الرحلات، إذ لم تكن ظروف التقاط الصور ثم إعدادها للعرض هي الظروف المثلى . على أن فن التصوير الفوتوغرافي لم يلبث أن بلغ مرحلة الكمال في ستينيات من القرن التاسع عشر كما اكتسب في الوقت نفسه صبغة علمية . فعند ظهور الأول من المصوّرين الفوتوغرافيين المتحمّسين للاختراع الجديد، والذين أورثونا مجموعات رائعة تصور الرحلات على هيئة تصويراً رومانسيا مثيراً للخيال ، ظهر جيل من الأركيولوجيين المحترفين لم يعد التصوير الفوتوغرافي بالنسبة لهم مجرد هدف بل بات وسيلة أو بالأحرى أداة هامة من أدواتهم ، وقد تميّز من بينهم اثنان كان لهما أثر كبير على فن تصوير الآثار المصرية القديمة . أما أولهما فهو جون جرين[٨٠] الأركيولوجي الإنجليزي الذي كان يعيش في باريس والذي نشر مجموعة تضم مائة صورة فوتوغرافية ظهرت تحت عنوان «النيل : آثاره ومناظره : استطلاعات فوتوغرافية» طبع بمطابع بلانكار إيفرار بفرنسا عام ١٨٥٤ . وعلى حين يكشف القسم الخاص بمشاهد ضفاف النيل عن موهبة فيه فذة وحس مرهف، يكشف القسم الخاص بالآثار عن وثائق علمية على

(٧٥) Egypte. Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et1851

(٧٦) incunable

(٧٧) Gustave le Gray

(٧٨) Blanquart - Evrard

(٧٩) Calotype

(٨٠) John Greene

لوحة ٣٥٧ مكسيم دوكان - واجهة معبد أبوسمبل ، التقطت عام ١٨٥٠

لوحة ٣٥٨ جرين ، مدينة هابو ، البر الغربي بالأقصر ، التقطت عام ١٨٥٤

جانب كبير من الأهمية . كذلك نشر جرين في عام ١٨٥٥ كتابه «حفائر طيبة عام ١٨٥٥ ، نصوص هيروغليفية ووثائق لم يسبق نشرها»[٨١] ، وكان سعيد باشا قد أتاح له التنقيب في مدينة هابو . واحتوي الكتاب أيضا على إحدي عشرة لوحة مطبوعة بطريقة حفر على حجر من الحجم الكبير مع إحدي عشرة صفحة من المتن كان ينوي أن يُتبعها بغيرها لولا أن عاجله الموت وهو في شرخ الشباب في سن الرابعة والعشرين . ويحتفظ قسم المصريات بمتحف اللوفر بكافة السلبيات الأصلية للآثار المصرية التي صوّرها جرين **(لوحة ٣٥٨)**

أما ثانيهما فهو الإنجليزي فرانسيس فريث[٨٢] الذي زار مصر مرات ثلاث بين عامي ١٨٥٦ ، ١٨٥٩ ونشر كتابا من جزئين ضخمين بعنوان « مصر وفلسطين ، تصوير فرانسيس فريث»[٨٣] وقد لقي هذا الكتاب الذي طُبعت منه ألفا نسخة نجاحا لا نظير له حتى علّق عليه محرر صحيفة التايمز اللندنية قائلا : «إن هذا النمط من التصوير الفوتوغرافي يفوق بلا ريب أي محاولة يقدم عليها فنان موهوب فوق لوحة الرسم» . وكان فريث ينتمي إلى أسرة من شيعة الكويكرز[٨٤] ، ويبدو أنه أُشرب في صغره جرعة كبيرة من هذه التعاليم لا تتفق مع طبيعته الذهنية وحساسيته المرهفة حتى إنه تعرض عند بلوغه العشرين من عمره لحالة مستعصية من الاكتئاب النفسي لم يشفه منها إلا اشتغاله بالتجارة التي حقق فيها نجاحا أتاح له الاستقلال والتفرغ لهواية التصوير . وظل الكتاب المقدس هو وحي أعماله المصورة ، وهو الذي أمدّه بالحماس الشديد وقوة الصمود والتحمل التي تحلّى بها وسط الصحاري لعودة بمجموعة وفيرة من الصور الفوتوغرافية . وتكشف مذكرات فريث التي نُشر بعضها حديثا عن أنه ظل شاعرا فيلسوفا متصوّفا على الرغم من نجاحه الكبير في عالم المال والتجارة . وقد اعتاد فريث أن يتجول في عربة غريبة مُعدة للتصوير لا تمرّ تحت بصر إنسان إلا لفتته إليها ، وإذ كان شغف عامة المصريين

(٨١) Le Nil. Monuments. Paysages Exploration phtographiques. Fouille executees a Thebes dans l'année 1855.Textes Hiéroglyphiques et documents inédits.

(٨٢) Francis Frith

(٨٣) Egypt and Palestine Photographed and described by Francis Frith

(٨٤) الكويكرز هم مسيحيون بروتستانت يدعون إلى السلام و مساعدة من يحتاج [illegible]

لوحة ٣٥٩ . فريث . معبد الرامسيوم، التقطت عام ١٨٥٨

يتطلع إلى كل ما هو غريب عنهم قد جعلهم يتزاحمون حول تلك العربة الأمر الذي ضاق به فريث ، لذا كان يصرفهم عن ذلك بادعائه أن العربة تقلّ حريمه ليستدرّ حياءهم فيغضّوا الطرف **(لوحات ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢)**

ونحن إذا أضفنا ما قدّمه جرين وفريث من صور فوتوغرافية إلى كل ما قدّمه مكسيم دوكان وغيره لبلغت حصيلتنا حوالي خمسمائة صورة منشورة ، غير أن هذه الحصيلة الوثائقية لم تظفر بعد بالدراسة الجديرة بها . وتحوي المجموعة الأخيرة من هذه الصور، وأعني بها الصور التي قدّمها فريث على وجه الخصوص تتفرد بمزايا قد لا تبزها فيها أفضل الصور الفوتوغرافية الحديثة

وإن إعجابنا بهؤلاء الرواد ليزداد ويقوى حين نتأمل الظروف الشاقة التي كانوا يعملون في ظلّها . وينبغي التسليم بأن المجال لا يتسع هنا لاستعراض كافة هؤلاء المصورين الذين كان من بينهم لوي ده كلير[٨٥] وجوستاف لوجري وهكتور أورو[٨٦] والمصوّر باسكال سباه[٨٧] الذي فتح أول ستوديو تصوير في القسطنطينية عام ١٨٦٨ ثم جاء إلى مصر في العام التالي لتصوير حفل افتتاح مرور السفن في قناة السويس . كما صوّر بعض الآثار الإسلامية بالقاهرة **(لوحات من ٣٦٣ إلى ٣٨٣)**، والمصوران فليتشي وأنطونيو بياتو[٨٨] المعاصران للمصوّر سباه، وقاما بتصوير بعض الآثار الفرعونية بالصعيد **(لوحة ٣٨٤، ٣٨٥)** وبعض الآثار الإسلامية في القاهرة، ومن بينها الصورة الوحيدة الباقية لجامع أزبك الذي كان قائما عند بداية شارع القلعة من

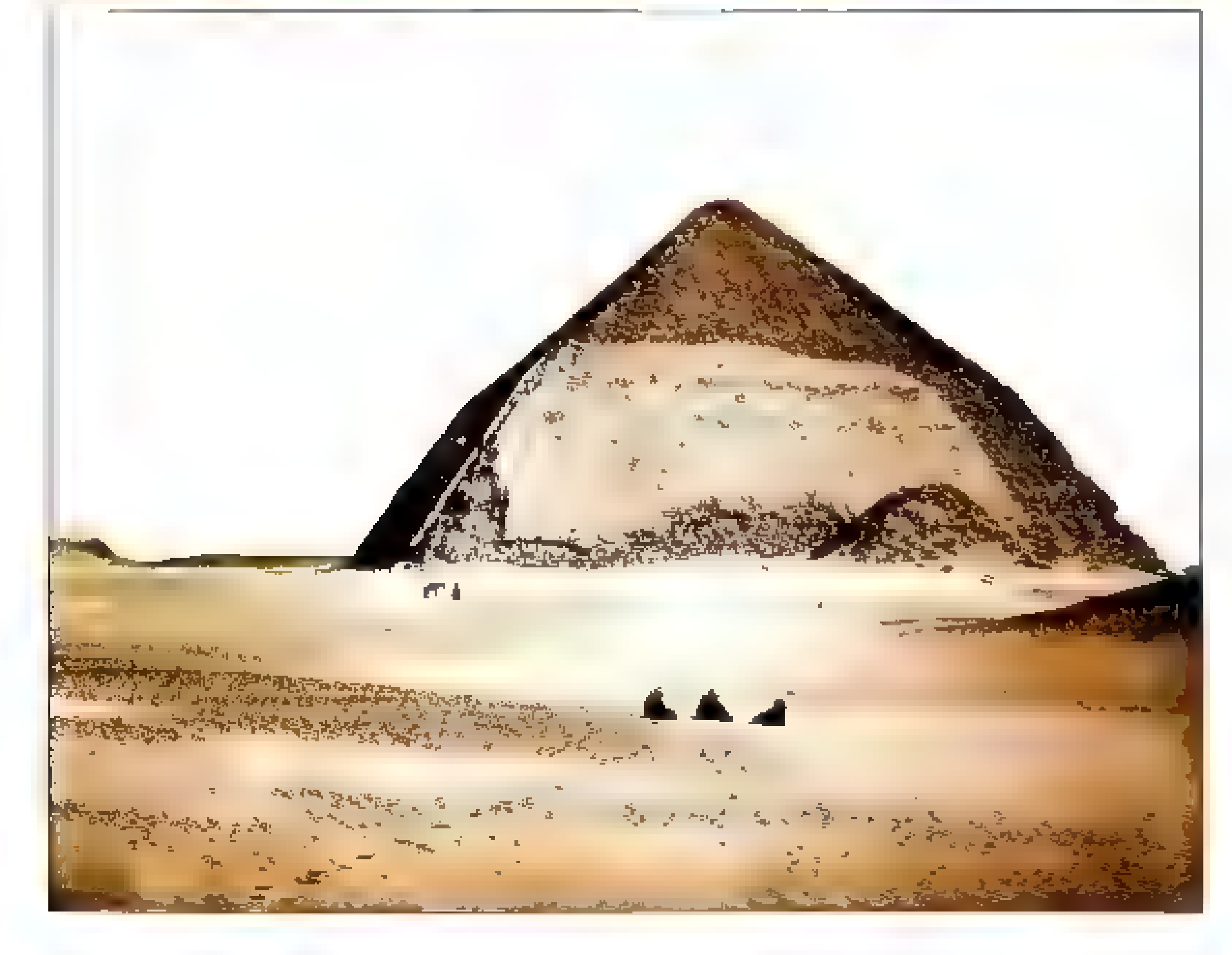
(٨٥) Louis de Clercq

(٨٦) Hector Horeau

(٨٧) Pascal Sebah

(٨٨) Felice et Antonio Beato

لوحة ٣٦٠ . فريث . تمثالا ممنون المعبد الجنائزي للملك امنحتب الثالث . البر الغربي بالأقصر التقطت عام ١٨٥٨



لوحة ٣٦١ . فريث هرم الملك سنفرو بدهشور التقطت عام ١٨٥٨

لوحة ٣٦٢ . فريث
أهرام الجيزة
التقطت عام ١٨٥٨

جهة العتبة الخضراء. وكذا المصوّر فيلكس بونفيس (**لوحة ٣٨٦**)، والمصور مونييه[٨٩] الذي أعلنت عنه مجلة «اللوميير» المتخصّصة في فن التصوير الفوتوغرافي في أول أبريل ١٨٥٤ «بأنه المصور الفوتوغرافي الباريسي الذي كلّفه والي مصر عباس باشا بتصوير الآثار المصرية ورفع الركام عن بعض الأطلال، وبأنه وفق إلى كشف النقاب عن آثار هامة في معبد أمنحتب بالأقصر، منها لوحات جدارية مصوّرة وبعض حليّ الزينة من النحاس». ويبدو أن مونييه قد عاش حياة غريبة في مصر، إذ كان إلى جانب عمله مصورا فوتوغرافيا تاجر عاديات ومرابيا، وكان يعيش في «بيت فرنسا» بالأقصر يجتذب إليه السائحين من الأجانب بما يبديه من كرم وحسن ضيافة، كما كان يشرف على حفائر ماريت باشا أثناء غيابه. واعتبره ماسبيرو قنصلا لفرنسا بالأقصر على الرغم من خلو سجلات وزارة الخارجية الفرنسية من اسمه قنصلا.

ولا يجوز الحديث عن التصوير الفوتوغرافي دون ذكر اسم بلانكار إفرار[٩٠] أحد رجال الصناعة البارزين بمدينة ليل في فرنسا الذي ما لبث أن تحوّل إلى التصوير الفوتوغرافي ليلقى شهرة واسعة محاولا أن يجعل من الصورة الفوتوغرافية صناعة رائجة وتجارة رابحة. وقد قام كما سبق القول بطبع مجموعات الصور الشهيرة لكل من مكسيم دوكان وجون جريين ومونييه فضلا عن مجموعات مصوّرة أخرى زوّده بها هواة عديدون. والحق إن الكثير من بواكير الكتب المصورة الشهيرة لم تكن لتشقّ طريقها إلى الوجود لولا بلانكار إفرار. ومن بين هؤلاء الذين لم يكن اسمهم ليُعرف بينيكه[٩١] الذي نشر له بلانكار صورا ثلاثة أو أربعة عن مصر بين عامي ١٨٥٢، ١٨٥٥.

وأخيرا جدير بنا الإشادة بكتاب المهندس فيلكس تينار الذي خصّصه لآثار مصر[٩٢]، غير أنه لم يشتهر كثيرا لندرة النسخ المتبقية منه والتي لم تعد تزيد عن نسخة واحدة في كل من متحف اللوفر ودار الكتب الوطنية بباريس ومكتبة قصر بوربون [مجلس الشيوخ الفرنسي] والمتحف البريطاني. وكانت رؤيته لآثار مصر رؤية واقعية لا تتصل بدعاوى أركيولوجية، إذ كان اختياره لمصوراته نابعا من إحساسه بجمالها ورغبته في الاستمتاع بها. وكان أحد أهداف تينار من صوره استكمال كتاب «وصف مصر» بكل ما يحمله التسجيل الفوتوغرافي من دقة كانت تفتقد إليها أحيانا المجلدات التي أمر بها بونابرت(*).

(٨٩) V. G. Mennier

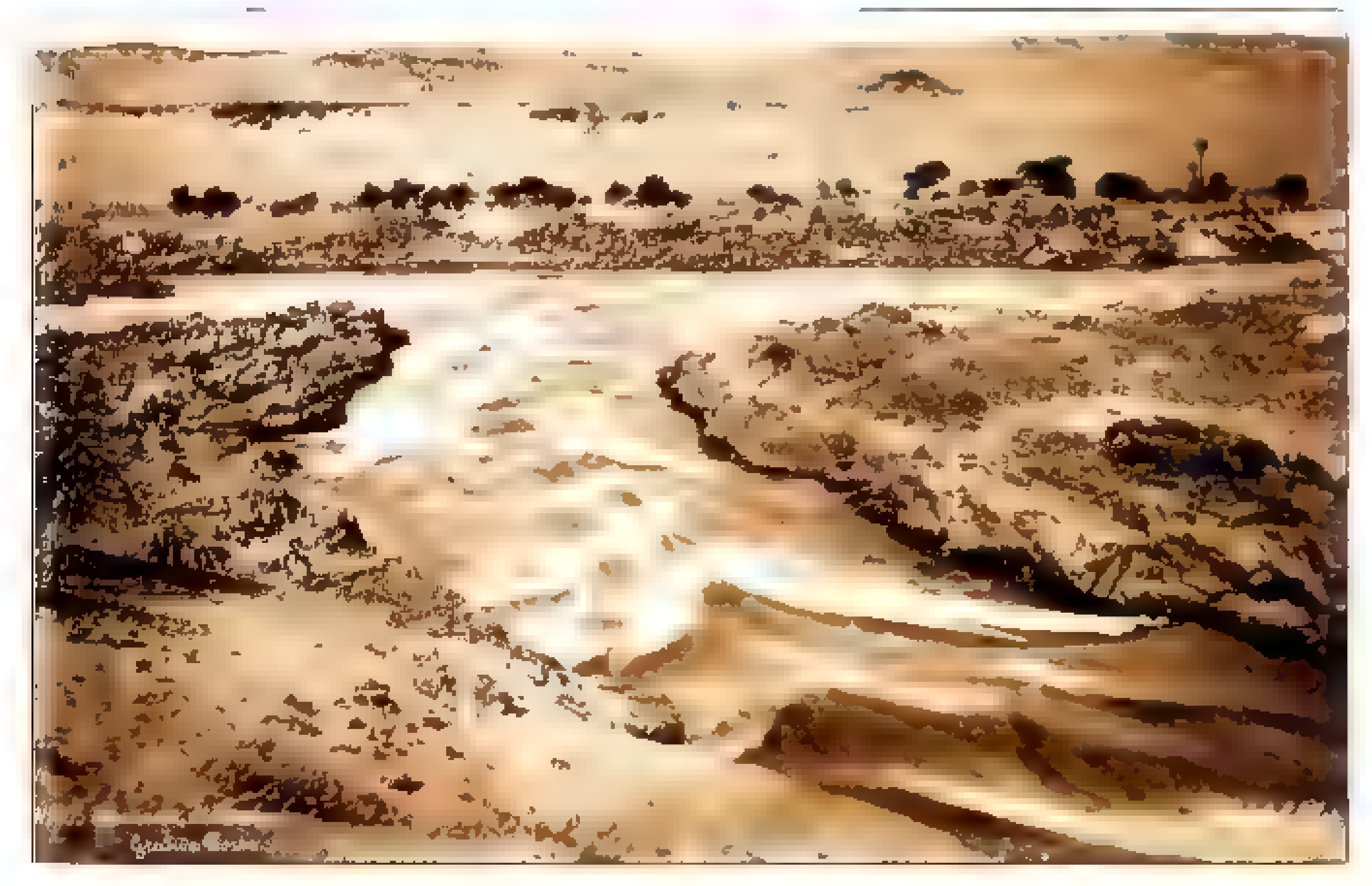
(٩٠) Blanquart - Evrard

(٩١) E. Benecke

(٩٢) Felix Teynard
L'Egypte et Nubie: Sites et Monuments les plus interessants pour l'etude de l'art et de l'histoire (1858

(*) تفضل الأستاذ المؤرخ أحمد حافظ حديدي مشكورا بلفت نظري إلى أنه قد فاتني في الطبعة الأولى من هذا الكتاب ذكر مصور [illegible] مصوّرين فوتوغرافيين خلال القرن التاسع عشر، كما أهداني لوحة [illegible] في هذه الطبعة [illegible]، فله مني جزيل الشكر والامتنان.

لوحة ٣٦٣ . باسكال سباه . ميناء أسوان



لوحة ٣٦٤ . ب. سباه . شلالات أسوان [الكتاراكت]

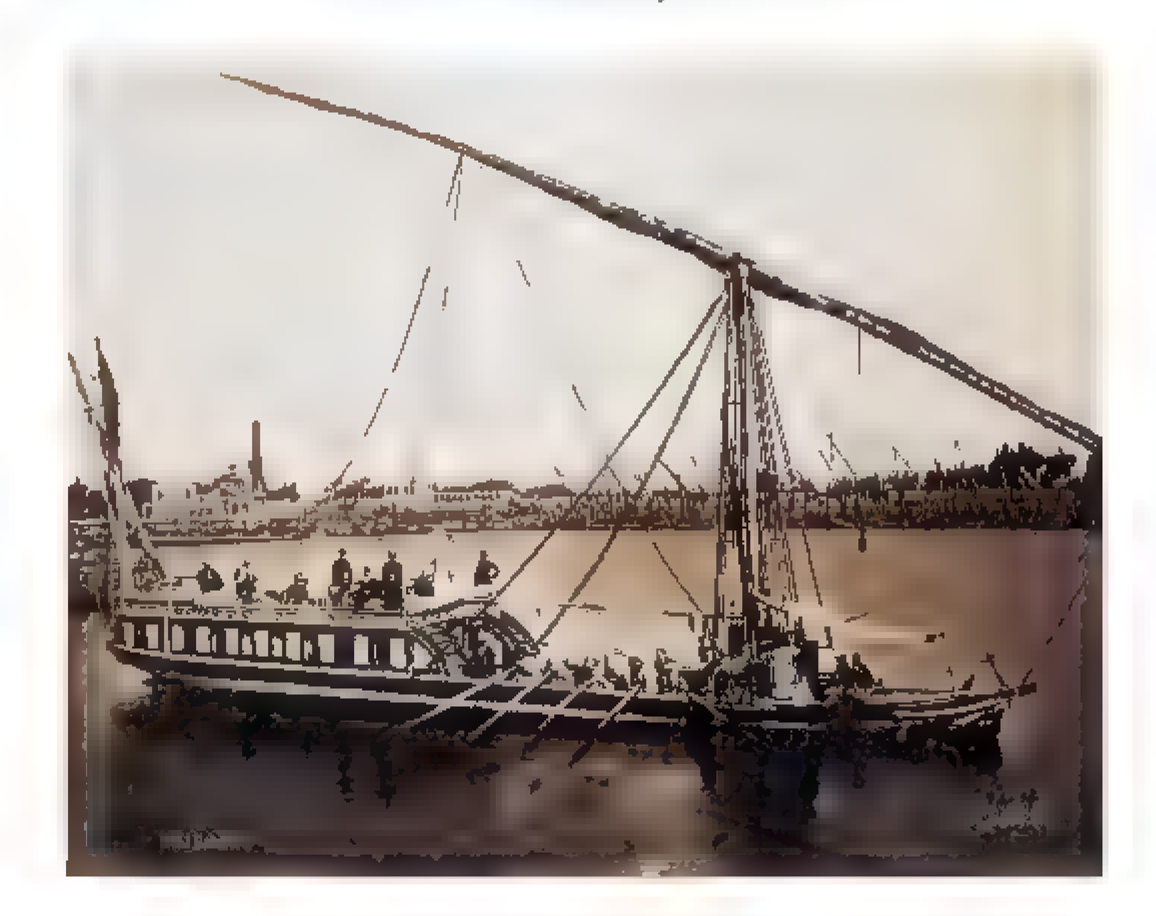
لوحة ٣٦٥ ب: سباه معبد دندور

لوحة ٣٦٦ ب: سباه معبد كرداسة

لوحة ٣٦٧ ب: سباه معبد دابود

لوحة ٣٦٨ ب: سباه معبد ابو سمبل

لوحة ٣٦٩ . ب. سباه. ميدان القناصل بالإسكندرية



لوحة ٣٧١ . ب. سباه: ذهبية بالنيل.

لوحة ٣٧٠ . ب. سباه: شارع القلعة بالقاهرة.

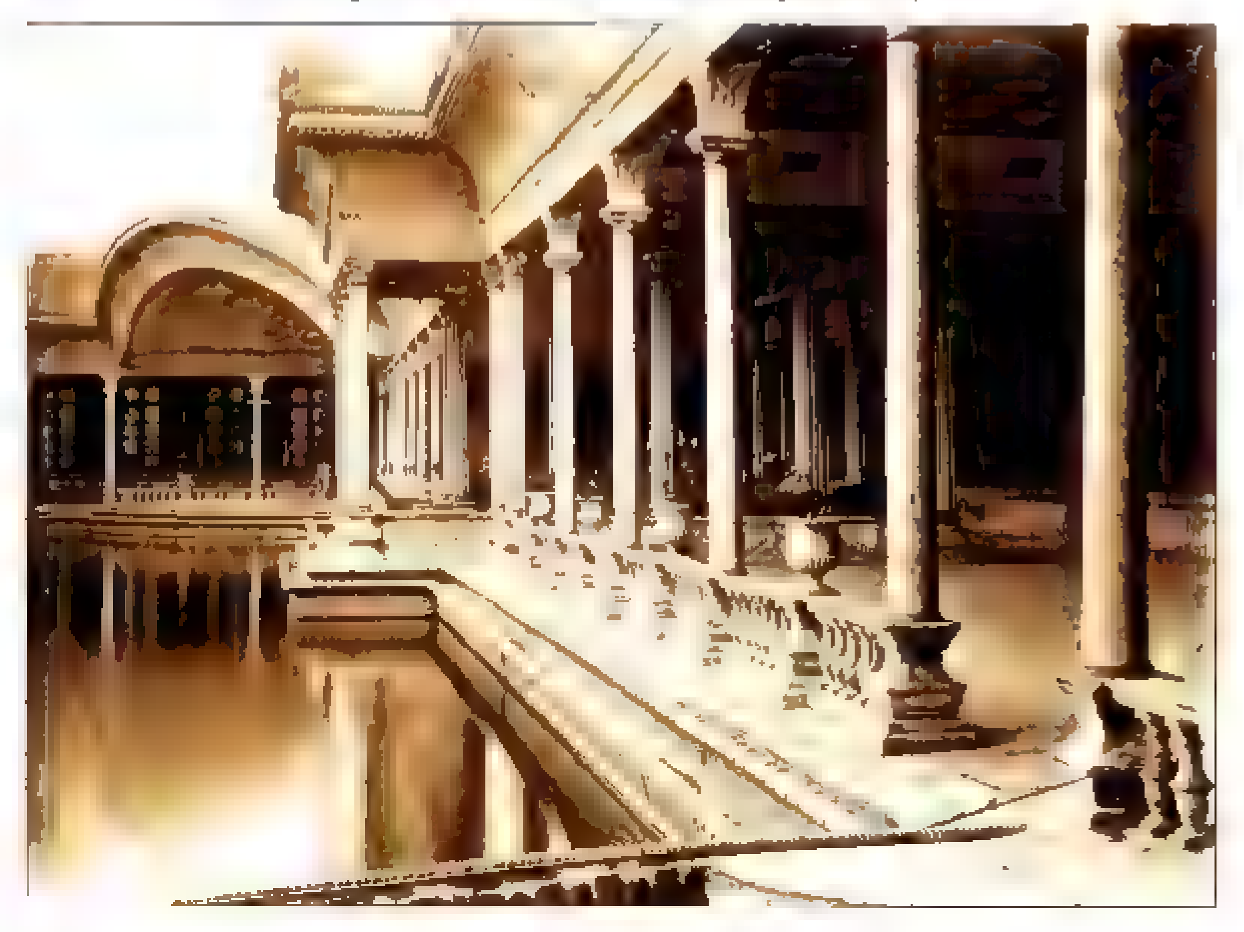
لوحة ٣٧٢ ب. سباه. شجرة العذراء بالمطرية.

لوحة ٣٧٣. ب. سباه. قلعة القاهرة

لوحة ٣٧٤ ب. سباه. سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك من الخارج

لوحة ٣٧٥ ب. سباه. سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك الرواق دو نيونك

لوحة ٣٧٦ ب. سباه سراي اسماعيل باشا بجزيرة الزمالك جانب من المبنى الرواق المعقد



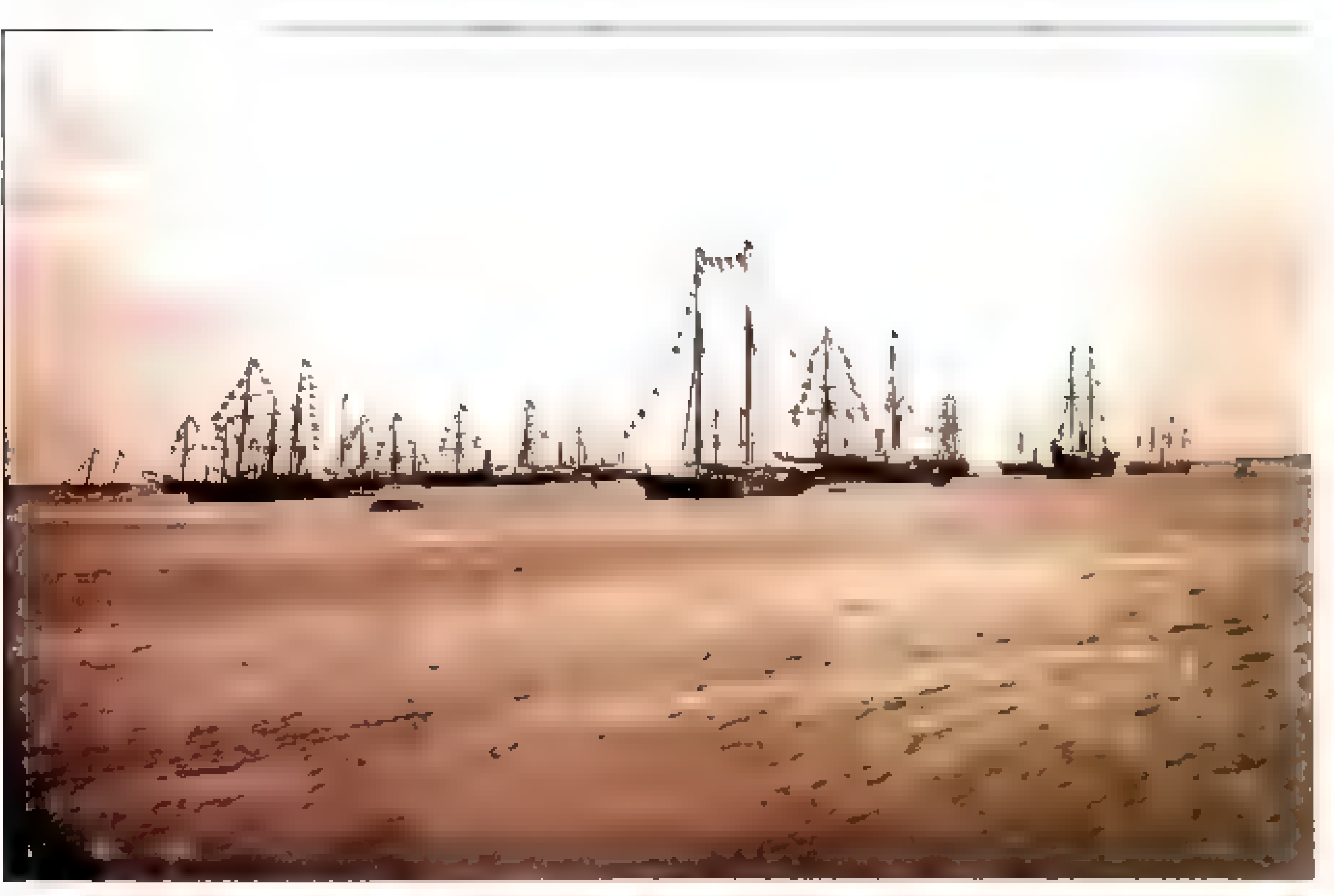
لوحة ٣٧٧ . ب. سباه قصر محمد علي بشبرا جوسق الأنهاء

لوحة ٣٧٨ ب. سباه قصر محمد علي بشبرا يطل على حوض المياه.

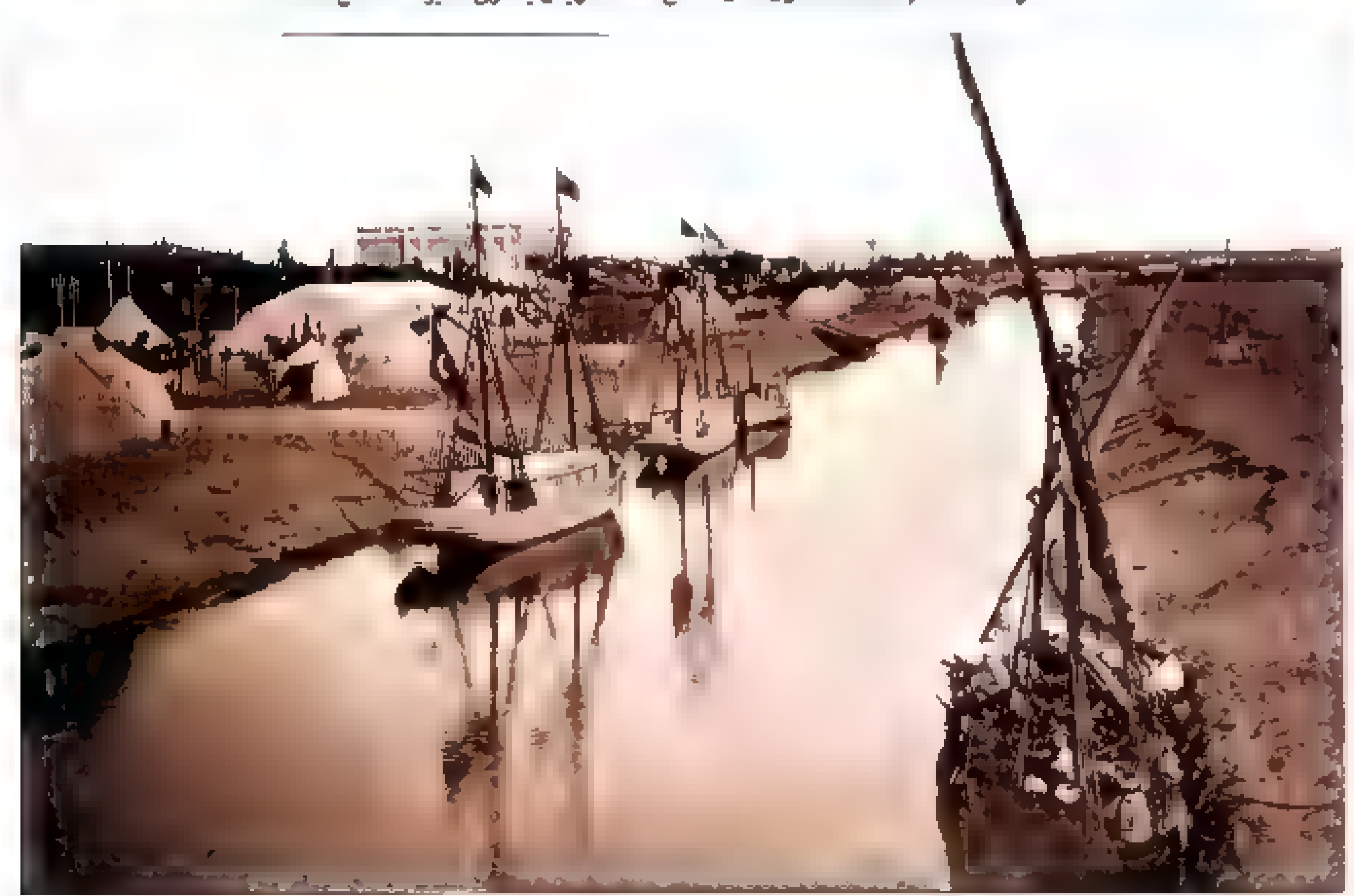
لوحة ٣٧٩ . ب. سباه - مدخل قناة السويس ببورسعيد

لوحة ٣٨٠ ب. سباه. حفل افتتاح قناة السويس.

لوحة ٣٨١ ب. سباه. حفل افتتاح قناة السويس



لوحة ٣٨٢ ب. سباه. أسطول حفل افتتاح قناة السويس يخترق بحيرة التمساح



لوحة ٣٨٣ ب. سباه. قناة المياه العذبة بالإسماعيلية

لوحة ٣٨٤ أنطونيو بياتو: معبد فيله

لوحة ٣٨٥ أنطونيو بياتو مسلتا الأقصر.

لوحة ٣٨٦ فيلكس بونفيس. كوبري قصر النيل ١٨٨١.

كلمة أخيرة

في هذه اللحظة التي أطوي فيها صفحات هذا الكتاب لأرسله إلى المطبعة وأطوي معه المجلدات التي جمعت لوحات ومؤلفات هذه الكوكبة من الرحالة والفنانين والأدباء الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر وكتبوا عنها وأبدعوا رسوما وتصاويرَ لها، أحسّ شأني شأن غيري ممن طرقوا هذا الموضوع أنني أودّع أصدقاء أعزاء عليّ عايشتهم سنين منذ بدأت في إعداد هذا الكتاب، لم أتوقف فيه يوما أو بعض يوم عن الرجوع إلى لوحاتهم ومناقشة آرائهم وأعلم أن بينهم مَنْ أثار حفيظتي بنقد لاذع أو سخرية مُرّة، غير أنه كان بينهم من حرّك إعجابي به وبوطني وبما أثار في أعماقي زهواً بتاريخ بلادي.

ثم إنني لا أنسى أن كثيرا منهم قد وَلِعوا بمصر وعشقوها وتمنّوا أنهم لو زاروها في شبابهم الباكر، وأمضوا الأيام والليالي الطويلة حالمين بسحرها مأخوذين بما قرأوه في كتب من زاروها من السابقين حتى استهوت بعضهم فصوّروها قبل أن يروها، وأخذ البعض الآخر يعدّ للرحيل إليها فأتوا من أقاصي أوروبا وجابوا المسافات البعيدة وتحمّلوا في سبيل رؤية مصر ما تنوء به أعتى المشاق في عصر لم يكن فيه التجوال في بلاد مثل مصر ميسورا والوسائل مرفّهة. ولست أشك في أن بعضهم قد شكّل لمصر قبل رؤيتها صورة أروع من الواقع أحياناً، وأن بعضهم لم يرقَ خياله إلى تصوّر روعة الواقع في مصر. ومن هنا كانت رحلة كل منهم نقطة تحوّل في حياته، فالفنان أصبح أعمق فنا والأديب أشد نضجاً.

ومن هنا فإني أحسّ الآن أني أودّعهم كما أودّع ثلة من الأصدقاء قربتُ منهم رغبة في الاستزادة من أدبهم وفنّهم فاقتحموا عليّ حياتي وزاحموا وجداني، فعشتُ بينهم وزاد تعلّقي بهم ولم تَعُدْ مراجعة كتاباتهم وتصفّح لوحاتهم إلا شُغْلي الشاغل، فإذا هم ينصرفون عني غير تاركين إلا أطيافهم تواسيني. وإني لحريص على أن أحيّيهم فرداً فردا شاكراً لهم إمتاعهم لي ولمن يطالع هذه الإطلالة متأملا ما تضم من لوحات. كما أتجه بالتحية إلى ذكرى علماء الفيلق الثقافي - رغم العدوان الاستعماري الغاشم الذي شنّته الحملة الفرنسية بقيادة بونابرت - الذين تعرف لهم مصر صنيعهم العلمي وتذكرهم بالتقدير بعد أن سجّلوا في صفحات كتاب "وصف مصر" بالكلمة والصورة تاريخاً لم يُتح لتاريخ آخر أن يُسجّل بمثل هذا الشغف والدقة والروعة.

وهنا نذكر ما قاله الرحالة الشاعري الشاب الذي هام بمصر بعد أن شغف وأبدع في تصوير ذلك أي إبداع، فإذا وصفها يجري به قلمه وكأنه يرقص فتنة أو لوحة تسمو وعندها يقول

ثم أُثنّي بفولني الذي أتى مصر بعين الجاسوس الطامع فيها الناعي على أوربا تركها لهذه البقعة من العالم الجديرة بأن تسقط سائغة في فم الاستعمار الأوربي فكشف كثيرا من مخبوء ثرائها .

أما أنت أيها الفنان البارون دينون فإنني أرفع يدي تحية لك وأنت تتخذ من فرسك تكأة تصوّر عليها المشاهد التي تراها وسط المعارك حتى لا تضيع تفاصيلها عند عودتك . وهل كنت مع فروسيتك وأصالة إبداعك في التصوير غير الومضة التي انطلقت من مصر لترهص بظهور كتاب «وصف مصر» على أيدي علماء الحملة الفرنسية ؟

ولك أيها الفنان المبدع بريس دافن أو « إدريس أفندي » كما سمّيت نفسك تحية عرفان لكشفك بحسّك العبقري عن روعة الفن الإسلامي وجلاله .

وهل لمصر أن تنسى تلك الكوكبة من السان سيمونيين الممتلئة حماسة وإعجابا بمصر واندفاعا في إعلاء العديد من المنشآت التقنية على أرضها ، وعشقهم لأهل مصر الذي قد يغفر لهم إفراطهم في النزق والنزوات ؟

وأنت أيها الأديب الفذ چيراره نرڤال ، كم كتبت عن مصر بحب صادق لأهلها يجعلنا نغضّ الطّرف عن ولعك المحموم بفتنة نسائها .

وكم نحبّك يا فلوبير رغم سلاطة لسانك وسخرية لفتاتك ، ذلك أنك أديب موهوب . وهل يمكن لأحد أن ينسى أن زيارتك لمصر هي التي برّأتك من الرومانسية وأعانتك على معايشة واقع الحياة بصدقها وغرابتها حتى أهديت عشّاق الأدب مؤلفاتك الواقعية الشامخة ؟

وأنت يا تيوفيل جوتييه ما أرقّ وأعظم ما جرى به قلمك من حديث عذب عن بلادي التي عشقتها ، وهُرعتَ قبل أن تزورها لإنقاذ عنق شهرزاد من سيف شهريار فجعلته يمدّ في حياتها ليلة أخري أضفت بها لأدبنا عملا شرقيا جديدا هو « ألف ليلة وليلتان» .

وكم أتمنّى أيها الكولونيل سيف يا سليمانا الفرنسي الأتبالي بترّهات شارل إدمون التي شكّل منها شخصية زفيران كاظافان ليقلّل بها من قدرك . فكم نعرف من تاريخك ما يكشف لنا عما يختلج في نفسك من إنسانية وبطولة . وما ينسى أحد في مصر أمجاداً أتحت بها لجيشها تحت قيادة ابراهيم باشا أن يمدّ قدما الى اليونان وأخري الي الأناضول ويحرك فزع أوربا فتتحالف قواها المتنافرة من أجل وقف زحف جيش مصر الجسور .

أما أنت يالوتي يا مَن دققت ناقوس الخطر جزعا على موت فيله عام ١٩٠٧ ، فلتنم قرير العين في قبرك فلم يضع هباء نداؤك الصارخ لإنقاذ معابد فيله أو يتبدّد في الهواء . إن معابد فيله تعلو اليوم قمة جزيرة إيجيليكا لتخفق إلى الأبد . ولو أنك نهضت من مرقدك اليوم لرأيت الماء منحسرا عن ساقيْ إيزيس بدلا من رؤية جذعها منعكسا على سطح الماء . . . أما عن آزياديه «صغيرتك التركية» ، فاهدأ بالا ، فلقد تحرّرت وانطلق إسارُها هي وأترابها من ذلّ عبودية الحريم . .

وأنتم أيها المصوّرون الأفذاذ : ماريلا وتورغين وبيلي وبيرشير وكرابليه وفرير وجيروم وفرومانتان ، أنى لي أن أودّعكم ولوحاتكم ملء قلبي وعيني وملء حسّي ووجداني . إنكم معي حيثما كنت وأصبحتم تزاملونني أينما صحوت وغدوت . غير أن ثمة صورة جرى بها قلم كاتبكم الفنان شارل بلان وهي حديثه عن كهل الإسكندرية الضرير وابنته بين يديه تقوده في مساره ، وما أوحى به هذا من رجوع الي أنتيجونا وهي تقود أباها أوديب وقد فقد بصره . كم

كان بودّي ـ شأن چان ماري كاريه ـ أن هذا الخيال والربط بين أنتيجونا وأوديب لا يفوتكم فيهبّ لتصويرها واحد منكم .

وفي وداع كتّاب الإنجليز وفنانيهم لست أنسى لفتة لورد كيرزون الرائعة حين اجتذبه صوت المؤذّن ساعة الصلاة واستغرقته خطفة ورع عارمة جعلته يشهد بجلال هذا النداء المتسرب الى النفس المؤمنة بأضعاف ما تتركه جلبة الأجراس في أعناق الكنائس .

ولتكن لنا وقفة إجلال وعرفان مع المؤرخ الجاد إدوارد لين الذي جرّه حبّه لمصر لأن يتسمّى باسم «منصور أفندي» ووهب حياته لوضع كتاب « المصريون المعاصرون . عاداتهم وتقاليدهم» ، فخلّفت له موضوعيته وأمانته تقديرا في النفوس ما يزال يضمره قراء كتابه الذي بقي دائما باقة زهر في ذكراه العطرة .

وإذا كان لنا أن نودّع بعض ضيوفنا ممن سلقونا بألسنة حداد فإن كرم الضيافة الشرقية يأبى علينا إلا أن نذكرهم بالخير وقد رحلوا . فمن هؤلاء مارك توين صاحب الناب الجارح واللدغات المُرّة والاستخفاف بالبشر . إننا نغفر له لاسيما إذا ما علمنا أنه لم ينج من هجائه أحد . . . ، حتى نفسه .

وثاكري المولع منذ فطامه بالسخرية التي أغدقها على العالم كله ، لن نتردد في أن نصفّق له في فتور تصفيقة أو تصفيقتين ، إذ قد خرج على طبيعته الساخرة فإذا به ينحني إعجابا أمام فن العمارة الإسلامية ، وحسبه منا هذا وحسبنا منه ذاك .

وكنْجليك المتعصّب للإنجليز والمعادي لجميع شعوب الأرض وبخاصة الشرق ، فمع ما في روايته من حيف وجور إلا أن كتابه «إيوثن» على هذا يعدّ من الأعمال الأدبية الممتعة .

ولنتوقّف قليلا أمام لوسي داف جوردون ملاك الرحمة ، تلك السيدة الرقيقة ذات القلب الذهبي التي وفدت إلى مصر تلمّسا للشفاء من دائها ، ولنهمس لها في ودّ صادق : إننا أوفياء لذكراك وذكرى تعاطفك مع أهل مصر وهيامك بهم وهيامهم بك ، حتى وقف على بابك يوما شيخ العرب يطلب يدك بكل ما يملك ، فقد بدوت في عينيه أميرة عربية عريقة جديرة بعنترة بن شداد أو بأبي زيد الهلالي .

ولنودّع في النهاية ثلّة المصورين الإنجليز والأمريكيين : لويچي ماير وإدوارد لير وهولمان هنت وداڤيد روبرتس وجون فردريك لويس ووليام بارتلت وبريدچمان ووُلتر جولد ، شادّين على أيديهم شاكرين لهم إبداعهم لأعمال ستظل تُثري وجدان الملايين ، وتستهويهم الي مصر القديمة التي خلّدوا صورا منها في لوحاتهم الرائعة .

* * *

ثبت المراجع

المجلد الثاني:

الباب الثاني التصوير الاستشراقي :

* Ackerman, M. Gerald: **American Orientalists.** ACR Edition 1994.

* Alazard, Jean : **l'orient et la peinture française au XIXe siécle : De Delacroix à Renoir. Paris 1930** .

* Ballantine, James : **The life of David Roberts, A&C.** Black, Edinburgh 1866.

* Carré, Jean - Marie : **Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.** Le Caire 1932.

* Coste, Pascale : **Architecture Arabe ou Monuments du Caire.** Mesuré et dessinés de 1818 a` 1825 par Pascale Coste. Typographie de Firmin Didot frères, Imprimerie de l'Institut de France. Rue Jacob, 56.

* Farmer, J,David: **Picturing the Middle East. A Hundred Years of European Orientalism. A Symposium. Dahesh Museum. New York 1996.**

* Farrère, Claude: **Cent Dessins de Pierre Loti. Arrault 1948**

* Guiterman, Helen : **David Roberts R.A. 1796-1864.** London 1981.

* Huyghe, René: **Delacroix.** Thames and Hudson 1963

* Juler, Caroline: **Najd. Collection of Orientalist Paintings.** Mathaf Gallery. London 1991

* Jullian, Philippe : **Les Orientalistes.** Office de Livre. Fribourg, Suisse 1977.

* Loti, Pierre: **Aziyadé.** Calmann- Lévy Editeur 1869.

* Loti, Pierre: **les Désenchantées.** Calmann-Lévy Editeur 1906.

* Mayer, Luigi : **Views in Egypt,** from the Oriental drawings in the possession of sir Robert Ainslie, R. Bowyer. Historic Gallery. Pall-Mall. London 1804.

* Moreau, Vauthier : **Gérome, Peintre et Sculpteur, l'homme et l'artiste. Paris1906.**

* Perocce, Guido : **Ippolito Caffi. 1809-1866.** Marsilio Editori, Venesia 1979.

* Rhone, Arthur : **L'Egypte à petites Journées : Le Caire d'autrefois** . Paris 1910.

* Roberts, David : **Egypt and Nubia.** From drawings made on the spot, with historical description by William Brockeden, lithographs by Louis Haghe. London 1846-48. F.G. Moon. 20 Threadneedle Street. Publisher in ordinary to her Majesty.

* Searight, Sarah : **The British in the Middle East.** East -West publications. London and the Hague 1979.

* Thornton, Lynne: **les Orientalistes Peintres Voyageurs 1828 - 1908.** ACR Edition 1983.

* Verrier, Michelle : **The Orientalists.** Academy Edition . London 1979.

* Fine Art Society : **Eastern Encounters, Orientalist Painters of the 19 th Century**. 26 June-28 July 1978.

* Fine Art Society : **North African Travellers. Casablanca to Cairo** 7-13 May 1974.

* Fine Art Society : **Travellers, Beyond the Grand Tour.** 23 July . London 1980.

* Kodak -Pathé : **Temps de Flaubert : Les Premiers photographes 1860.** Une exposition du Departement des relations publiques de Kodak pathé. Paris, Septembre1980.

* Scottish Arts Council Touring Exhibition : **David Roberts, is Adventurer, 1981.**

*** La Description de l'Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'Expédition de l' Armée Française.** Publié par les ordres de sa majesté l' Empereur Napoléon le Grand à Paris. l' Imprimerie Imperiale 1809 .

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى. (*)

١ ـ الفن المصري : العمارة / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧١ – طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٢ ـ الفن المصري : النحت والتصوير / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٢ – طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٣ ـ الفن المصري القديم : الفن السكندري والقبطي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٦
طبعة ثانية / ٢٠٠١

٤ ـ الفن العراقي القديم / دراسة/ طبعة أولى / ١٩٧٤

٥ ـ التصوير الإسلامي الديني والعربي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٨

٦ ـ التصوير الإسلامي الفارسي والتركي / دراسة/ طبعة أولى / ١٩٨٣

٧ ـ الفن الإغريقي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨١ – طبعة ثانية / ٢٠٠١

٨ ـ الفن الفارسي القديم / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٩

٩ ـ فنون عصر النهضة / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٨

١٠ ـ فنون عصر النهضة «الرنيسانس» طبعة ثانية فاخرة / ١٩٩٦

١١ ـ فنون عصر النهضة «الباروك» طبعة ثانية فاخرة / ١٩٩٧

١٢ ـ فنون عصر النهضة «الروكوكو» طبعة أولى فاخرة / ١٩٩٨

١٣ ـ الفن الروماني/ دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٣

١٤ ـ الفن البيزنطي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٤

١٥ ـ فنون العصور الوسطى/ دراسة طبعة أولى / ١٩٩٤

١٦ ـ التصوير المغولي الإسلامي في الهند / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٤

١٧ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى نور الجاليلا / طبعة أولى / ١٩٨٠
طبعة ثانية / ١٩٩٥

١٨ ـ القيم الجمالية في العمارة الإسلامية / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨١ – طبعة ثانية / ١٩٩٤

١٩ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٨ – طبعة ثانية / ١٩٩٤

٢٠ ـ ميكلا نجلو / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٠

٢١ ـ فن الوسطى من خلال مقامات الحريري [أثر إسلامي مصور] / دراسة وتحقيق /
طبعة أولى/ ١٩٧٤ – طبعة مكتملة فاخرة / ١٩٩٣

٢٢ ـ معراج نامة [أثر إسلامي مصوّر] / دراسة وتحقيق / طبعة أولى / ١٩٨٧

(*) الصور الملونة بالأجزاء الثمانية الأولى من الطبعة الأولى لهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة ريتبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة. يونسكو».

أعمال الشاعر أوفيد

٢٣ ـ ميتامور فوزس [مسخ الكائنات] / ترجمة/ طبعة أولى ١٩٧١
طبعة رابعة / ١٩٩٧ – طبعة خامسة شعبية / ١٩٩٧

٢٤ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى] / ترجمة/ طبعة أولى / ١٩٧٣ – طبعة ثالثة / ١٩٩٢

أعمال جبران خليل جبران

٢٥ ـ النبي : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٥٩ – طبعة تاسعة / ٢٠٠٠

٢٦ ـ حديقة النبي : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٠
طبعة ثامنة / ٢٠٠٠

٢٧ ـ عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٦٢
طبعة خامسة / ٢٠٠٠

٢٨ ـ رمل وزبد : لجبران خليل جبران/ ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٣ – طبعة سادسة / ٢٠٠٠

٢٩ ـ أرباب الأرض : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٥
طبعة رابعة / ٢٠٠٠

٣٠ ـ روائع جبران خليل جبران . الأعمال الكاملة / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٨٠
طبعة ثانية / ١٩٩٠

٣١ ـ كتاب المعارف لابن قتيبة / تحقيق / طبعة أولى / ١٩٦٠ – طبعة سادسة / ١٩٩٢

٣٢ ـ مولع بفاجنر : لبرناردشو / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٥ – طبعة ثانية / ١٩٩٢

٣٣ ـ مولع حذر بفاجنر / دراسة نقدية / طبعة أولى / ١٩٧٥ – طبعة ثانية / ١٩٩٣

٣٤ ـ المسرح المصري القديم : لإتيين دريوتون/ ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٧
طبعة ثانية / ١٩٨٩

٣٥ ـ إنسان العصر يتوّج رمسيس / تأليف/ طبعة أولى / ١٩٧١

٣٦ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانينوس/ ترجمة/ طبعة أولى / ١٩٦٤
– طبعة ثانية/ ١٩٨٩

٣٧ ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان / تأليف / طبعة أولى / ١٩٥٢
طبعة خامسة / ١٩٩٢

٣٨ ـ العودة إلى الإيمان : لهنري لنك / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٥٠
طبعة رابعة / ١٩٩٦

٣٩ ـ السيد آدم : لبات فرانك / طبعة أولى/ ١٩٤٨ – طبعة ثانية / ١٩٦٥

٤٠ ـ سروال القس : لثورن سميث / طبعة أولى / ١٩٥٢ – طبعة ثانية / ١٩٧٦

٤١ ـ الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٤٢ – طبعة ثانية / ١٩٥٢

٤٢ ـ قائد البانزر : للجنرال جوديريان / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٠

٤٣ ـ حرب التحرير / تأليف بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٥١ – طبعة ثانية / ١٩٦٧

٤٤ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية / ترجمة بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٤٤

٤٥ ـ علم النفس في خدمتك / ترجمة بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٤٥

٤٦ ـ مصر في عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠) / دراسة
طبعة أولى/ ١٩٨٤ – طبعة ثانية فاخرة / ٢٠٠٢

٤٧ ـ مذكراتي في السياسة والثقافة / تأليف / طبعة أولى / ١٩٨٨

طبعة ثانية / ١٩٩٠ - طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٤٨ ـ المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي ـ فرنسي ـ عربي] إعداد وتحرير / طبعة أولى / ١٩٩٠

٤٩ ـ موسوعة التصوير الإسلامي / طبعة أولى / ٢٠٠٢

٥٠ ـ الفن والحياة / دراسة / طبعة أولى / ٢٠٠٢

بالفرنسية

٥١ ـ Ramsès Re- Couronné. Hommage Vivant au Pharaon Mort "UNESCO" 1974

بالانجليزية

٥٢ ـ In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972.

٥٣ ـ The Muslim Painter and the Divine. Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٥٤ ـ The Miraj - Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to I.Edwards. The Egypt Exploration Society . London 1988.

أبحـاث

* The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979.

* Problématique de la Figuration dans L'Art Islamique.

* La Figuration Sacrée.

* La Figuration Profane.

* Plastique et Musique dans L'art pharaonique.

* Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهري يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France. 73 Année. Paris, 11, Marcelin - Berthelot 1973.

* المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف » عدد ٢ أيار ١٩٧٤ . بيروت .

* حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

* رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادي الجسرة الثقافي بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

* إطلالة على التصوير الإسلامي : العربي والفارسي والمغولي والتركي . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبوظبي .

* سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» في الوطن العربي . بحث قُدِّم إلى «ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوجي» . معهد العالم العربي بباريس . ديسمبر ١٩٩٠ .

* الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبي . نوفمبر ١٩٩٣ .

* التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم . بحث ألقى في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن في المدة من ٥ إلى يوليه ١٩٩٥ .

* تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية في بايستوم . بحث ألقى في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدَم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما في المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥

* الفن والحياة . محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦ . الموسم الثقافي - الفني .

* نظرية الفن . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبو ظبي . أبريل ١٩٩٦ .

* فنون عصر النهضة «الرينيسانس» . محاضرة ألقيت بمركز تكنولوجيا المعلومات للحفاظ على التراث في ٢٤ مارس ١٩٩٧ .

* التطهّر النفسي من خلال الفن . محاضرة ألقيت بفندق ميريديان القاهرة في ٤ يوليه ١٩٩٧ بدعوة من مجلة الطب النفسي (محاضرة عكاشة) .

* فنون عصر النهضة «الباروك» . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبوظبي في ١١ نوفمبر ١٩٩٧ .

* فنون عصر النهضة «الروكوكو» . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبو ظبي . مارس ١٩٩٩ .

تحت الطبع :

فنون الشرق الأقصى : فنون الهند

فنون الصين

فنون اليابان .